

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA**  
**Departamento de Historia del Arte I (Medieval)**



**EL PINTOR MATÍAS MORENO Y GONZÁLEZ, (1840-1906)**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR  
PRESENTADA POR**

María Rosalina Aguado Gómez

Bajo la dirección de los doctores

María de los Ángeles Blanca Piquero López  
Daniel Ortiz Pradas

**MADRID, 2013**



TESIS DOCTORAL

# El pintor Matías Moreno y González (1840-1906)

M<sup>a</sup> Rosalina Aguado Gómez.

Directora: D<sup>a</sup> M<sup>a</sup> de los Ángeles Blanca Piquero López

Codirector: D. Daniel Ortiz Prada



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Departamento de Historia del Arte I (Medieval)



## AGRADECIMIENTOS

De todo corazón agradezco a mi familia, que me ha sufrido a lo largo de todo este proceso; a mis amigos y cuantas personas han colaborado en este trabajo desinteresadamente; me gustaría no dejarme a nadie en el tintero, cosa muy difícil cuando es un tema en el que hace tantos años trabajo, aunque sea a ratos.

A José Luís Isabel por su amabilidad y su paciencia con mis escasos conocimientos en informática y su generosidad a la hora de ilustrarme y proporcionarme toda clase de datos sobre temas militares.

Al profesor Juan Nicolau Castro al que me une una profunda admiración y amistad heredada de mi padre, quien no cesa nunca de empujarme hacia el estudio, por creer en mis posibilidades y no cesar nunca de contagiarme su entusiasmo por todo lo artístico

Al profesor Carlos González López y especialmente al profesor Carlos Reyero, quienes amabilísimamente han resuelto muchas dudas que se me han ido planteando a lo largo del trabajo y han puesto a mi alcance toda su sabiduría..

A Carmen Díaz de Alda Heikkilä, tan cariñosa y atenta, que me facilitó los materiales de su libro *Albert Edelfelt, Cartas del Viaje por España*, antes de su publicación, y me ha dado siempre valiosísimos consejos.

A Gerardo Kutz a Isabel Ortega, que me han atendido con tanto interés y cariño, derrochando conmigo tiempo y paciencia, con los que he aprendido mucho sobre la fotografía española.

A José Pedro Muñoz Herrera por su generosidad, sus consejos; le agradezco especialmente el regalo de sus notas tomadas en París de los cuadernos de Zacharie Astruc.

A D<sup>a</sup> Rosario, Directora del Archivo de Villa de Madrid, que me recibió infinidad de veces con gran amabilidad yendo a cotejar datos de grafías ilegibles en los originales, y resolviendo siempre mis dudas sobre el antiguo Madrid.

A Ángeles Vian Herrero directora de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de Madrid, que me permitió fotografiar los libros de actas y los documentos originales de la Escuela Especial de Pintura y Escultura de la Academia de San Fernando, dándome toda clase de facilidades y poniendo a mi disposición todo el material, durante muchos días de ir y venir a los fondos por mis considerables peticiones de carpetas.

Al encargado del archivo de la parroquia de Santa Cruz, que no puso reparos a mis repetidas consultas en los libros parroquiales, permitiéndome transcribir los datos necesarios; gracias a él pude descubrir los primeros datos inéditos sobre la familia de Matías Moreno.

Al personal del Archivo General de la Administración, del Archivo Militar de Segovia, de la biblioteca municipal de Madrid, de la biblioteca de la Real Academia de San Fernando, de los archivos parroquiales y un largo etcétera. Un cariñoso recuerdo a D. José Coronado, encargado del archivo diocesano de Ciudad Real, que prolongaba para mí la hora de cierre.

A Mariano García Ruipérez, admirable y competente bibliotecario y a todo el excelente personal del Archivo Municipal de Toledo que siempre me han allanado el camino de la investigación facilitándome con entusiasmo toda la documentación que he ido solicitando a lo largo de todo este tiempo.

A Eduardo Butragueño Bueno, de la generación de bisnietos de artistas por su calidad humana y su generosidad y a quien debo muchas de las fotografías que aparecen en este trabajo.

Aunque ya no está con nosotros, dedico un emocionado recuerdo al P. Antolín Abad, gracias al quien pude consultar los libros de cuentas de Arturo Mérida conservados en San Juan de los Reyes, y a quien oí tantas veces interesantes reflexiones sobre la historia del monasterio y la Escuela de Artes.

A mi querido amigo Ángel Sánchez Cabezudo, gran experto en cerámica española, que siempre está dispuesto a ayudar, que continuamente ha levantado mi ánimo con sus cariñosos y continuos mensajes de aliento.

A César del Puerto, José Luís Almoguera y Cristina Manso por sus palabras de aliento y su ánimo y amistad incondicional.

Un agradecimiento especial quiero dedicar a mi querida amiga Arminda Lafuente, directora de la Escuela de Arte de Toledo, que no ha dejado nunca de apoyarme, hacerme inteligentes sugerencias y leer mis, a veces, enrevesados escritos.

Manifiesto mi reconocimiento y gratitud a la Consejería de Educación de la Junta de Castilla la Mancha por concederme la licencia de estudios que me permitió dedicarme de lleno a la investigación y tener tiempo para poder consultar archivos de otros puntos de España, que de otra manera me hubiera sido imposible y al amable y competente inspector Juan José Arévalo.

Gracias muy especiales a mi queridísimo amigo Daniel Ortiz Pradas; no tengo palabras para agradecerle todo lo que ha ido haciendo por mí a lo largo del tiempo, en los que nuestros estudios nos llevaban a una andadura paralela: los datos que me ha ido enviando por correo electrónico siempre que encontraba alguna mención a Moreno, las fotografías, las sugerencias, los consejos.... Juntos hemos buscado nuevas perspectivas fotográficas en la Escuela de Artes y hemos compartido teorías; gracias por sus acertadas y valiosas palabras y su sentido del humor.

A mi directora, D<sup>a</sup> M<sup>a</sup> Ángeles Blanca Piquero, gracias de corazón, después de tantos años de compartir el amor por lo toledano, y por haber aceptado dirigir tanto la tesina como esta tesis, ha sido un privilegio contar siempre con ella, atendiéndome a cualquier hora y animándome continuamente a concluirla.

*Con todo mi amor a los hombres de mi vida,  
Mis abuelos, mi padre, José Aguado y mi marido, Jesús Arenas,  
Y todo el cariño a mi madre y mis niñas.*



# ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	3
INTRODUCCIÓN .....	11
Planteamiento metodológico y fuentes.....	16
PARTE I:.....	19
BIOGRAFÍA DEL PINTOR MATÍAS MORENO Y GONZÁLEZ.....	19
1. ALGUNOS DATOS SOBRE LA FAMILIA DEL PINTOR. ....	21
1.1. Sus padres y abuelos.....	21
1.2. La familia de su padrastro Braulio Ruiz de Morales.....	28
2. LA ETAPA DE ESTUDIANTE (1854-1864).....	34
2.1. Los inicios en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona .....	34
2.2. La Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid. ....	41
2.3 Matías Moreno, dibujante y litógrafo. ....	56
2.4 La familia de Josefa Martín Campos, su primera esposa. ....	66
2.5. Sus primeras medallas en las Exposiciones Nacionales de 1864 y 1866... 76	
2.5. Copista en el Museo del Prado.....	87
3. LOS AÑOS DE OPOSICIONES (1865-1868).....	96
3.1. Oposiciones a profesor de Estudios Elementales de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. ....	96
3.2 La llegada a Toledo. ....	98
3.3. Oposiciones a la cátedra de dibujo de los institutos de Toledo y Cuenca. .....	103
3.4. Oposiciones a profesor de pintura y copia de cuadros de la Escuela de Bellas Artes de Málaga.....	107
3.5. Su amistad con Carolus Duran y Zacarías Astruc. ....	110
4. LOS AÑOS DE CATEDRÁTICO DE DIBUJO EN EL INSTITUTO DE TOLEDO (1868-1902). ....	119
4.1. Toledo, 1868-1870. ....	119
4.2 Matías Moreno y los Madrazo.....	126
4.3 Moreno, miembro de la Comisión Provincial de Monumentos.....	132
4.4 La ruptura del matrimonio .....	139
4.5 La restauración de El Entierro del Señor de Orgaz, de El Greco .....	155
4.6 El Ateneo y El Nuevo Ateneo .....	164

4.7 El Centro de Artistas e Industriales y La Sociedad Económica de Amigos del País de Toledo .....	169
4.8. La visita del pintor Albert Edelfelt a Toledo. ....	174
4.9 El tríptico de San Fernando y San Hermenegildo.....	181
4.10 El atentado.....	186
4.11 Matías Moreno y el Instituto de Toledo .....	188
4.12 Las Exposiciones desde 1870 hasta 1900.....	211
5. LOS AÑOS COMO DIRECTOR DE LA ESCUELA SUPERIOR DE ARTES INDUSTRIALES DE TOLEDO (1902-1906) .....	230
5.1 Orígenes de la Escuela de Artes y Restauración de San Juan de los Reyes .....	230
5.2 La Escuela Superior de Artes Industriales de Toledo y su Museo de Reproducciones Artísticas .....	246
5.3 La inauguración de la Escuela Superior de Artes Industriales.....	252
5.4 La segunda boda con Luisa Escudero .....	274
5.5 Concejál en el Ayuntamiento de Toledo. ....	292
5.6 Últimos años.....	296
5.7 Últimas Exposiciones (1900-1906).....	303
6. LA PERSONALIDAD DEL ARTISTA Y OTRAS FACETAS DE SU VIDA. ....	306
6.1 La personalidad de Matías Moreno. ....	306
6.2. Su casa.....	313
6.3 Su Biblioteca.....	340
6.4 Matías Moreno, fotógrafo aficionado.....	342
6.5. Amigos y conocidos. ....	345
6.6. Las tarjetas de visita .....	349
6.7 Recetas culinarias de Matías Moreno.....	350
6.8 Sus anécdotas.....	355
7. SU HIJA MARÍA MORENO Y MARTÍN .....	360
PARTE II: .....	391
CATÁLOGO DE OBRAS .....	391
MATÍAS MORENO GONZÁLEZ .....	391
PINTURA.....	393
2ª Etapa: 1860-70.....	394
Retrato, pintura de Historia, costumbrismo realista y preciosismo. ....	394
3ª Etapa: 1870-1890.....	396



Realismo filosófico, retrato y paisaje. ....	396
4ª Etapa: 1890-1906.....	397
Retrato y paisaje realista. ....	397
Los géneros pictóricos en su obra. ....	398
Su actitud como artista: .....	399
Los marchantes y los clientes de Matías Moreno.....	400
Materiales, técnicas y recetas .....	402
Los Modelos:.....	403
Obras subastadas de Matías Moreno.....	404
DIBUJOS .....	405
GRABADO Y LITOGRAFÍA .....	405
ESCULTURA .....	408
FOTOGRAFÍA.....	408
Matías Moreno y la fotografía.....	408
CATÁLOGO DE PINTURA.....	417
CATÁLOGO DE DIBUJO.....	605
CATÁLOGO DE GRABADO Y LITOGRAFÍA.....	743
CATÁLOGO DE ESCULTURA.....	765
CATÁLOGO DE FOTOGRAFÍA.....	773
CONCLUSIONES.....	913
BIBLIOGRAFÍA.....	915



## INTRODUCCIÓN

El concepto y la valoración de la pintura del siglo XIX en España ha ido evolucionando paulatinamente desde el pasado siglo; al principio soslayada e ignorada por los estudiosos, ha recobrando su importancia y su papel fundamental en la Historia del Arte español. En esta línea de recuperación del pasado está la interesante figura del pintor Matías Moreno. Aún cuando su repercusión histórica no haya sido significativa, resulta muy reveladora en el marco de la segunda generación de pintores de historia, dentro de la corriente ecléctica imperante en la segunda mitad del siglo. Examinar la obra de cualquier pintor del siglo XIX es una tarea compleja ya que en esta época existían múltiples corrientes artísticas, siendo ardua la tarea de ubicar a algunos artistas cuyo estilo ha ido evolucionando, influenciado por ellas.

Es evidente que se ha avanzado muchísimo en lo referente a los estudios sobre pintura y pintores del siglo XIX pues, hace tres décadas, trabajar sobre este tema suponía adentrarse en una selva inexplorada donde uno no cesaba de abrirse camino y donde la labor de investigación y consulta era difícil y las fuentes documentales muchas veces inaccesibles.

En este trabajo se ha intentado realizar una investigación lo más amplia y rigurosa posible emprendiendo la tarea de comprobar y valorar ideas anteriores sobre la figura del pintor Moreno, a veces emitidas como conjeturas a priori, sin base documental. Todavía queda mucho por hacer en cuanto al estudio de aspectos de su vida y obra.

Ha parecido oportuno e interesante intercalar imágenes y fotografías de diversos documentos durante el desarrollo del texto, no solamente para ilustrarlo, sino como herramientas gráficas para su mejor comprensión. Estas imágenes provienen de la abundante documentación reunida, tanto fotográfica como escrita. Se incluyen fotografías de la época, muchas de ellas realizadas por Matías Moreno, que hacen más explícitas las circunstancias descritas o verifican lo que en el texto se afirma.

Esta tesis tiene como principal objetivo dar a conocer al pintor Matías Moreno, situarlo en su época y divulgar su trayectoria, su actividad artística y su relación con Toledo, rescatando su obra del olvido como un legado patrimonial que se debe valorar,

cuidar y transmitir a las futuras generaciones. Espero también que, gracias al conocimiento este trabajo, puedan ser claramente atribuidas obras desconocidas de Moreno que están en colecciones particulares o que permanecen en el anonimato y creo que es de justicia destacar la gran importancia que tuvieron para la ciudad de Toledo las actividades de fomento artístico llevadas a cabo de manera altruista por este pintor durante la segunda mitad del siglo XIX.

Varias razones me han llevado hacia Moreno; la primera está provocada por una irresistible atracción y curiosidad desde la infancia, cuando me colaba dentro del oscuro y antiguo estudio a contemplar largamente los cuadros del abuelo Matías que han formado parte de mi vida desde donde alcanzo a tener recuerdos. Podríamos decir que la predestinación a biografiar a Moreno es otra de las razones; un gran especialista y profesor como Enrique Lafuente Ferrari propuso a mis padres que una alumna suya realizase la tesis sobre Moreno, a lo que se negaron al unísono, explicándole a D. Enrique que tenían pensado que lo hiciera su hija, aunque resultaba, cuando menos, curioso, porque yo todavía no había salido del colegio. Esta vocación temprana me llevó más tarde a la formación académica en Historia del Arte. Lo cierto es que, desde siempre, he sentido el Arte como parte de mí y su estudio ha envuelto mi vida siendo a la par trabajo y descanso. El perpetuo interés por Matías Moreno es lo que me ha abocado a una incesante búsqueda de datos de cualquier tipo que me ayudasen a completar el rompecabezas de su vida y su obra.

En esta misma universidad y dirigido por también por D<sup>a</sup> M<sup>a</sup> de los Ángeles Blanca Piquero López, presenté la memoria de licenciatura sobre este tema. Algo más resumida concursó en 1987 a los premios de *temas toledanos San Ildefonso* convocados por el Ayuntamiento de Toledo, obteniendo un premio ex aequo con el profesor Francisco García Martín.

Aunque la tesis se matriculó inmediatamente, diversas circunstancias me impidieron centrarme de lleno en esta investigación hasta el año 2007 en que gracias a una licencia por estudios concedida por la Junta de Castilla La Mancha, pude dedicar mucho tiempo a la indagación en archivos de Madrid, Ciudad Real, Corral de Calatrava, Segovia, Toledo, Alcalá de Henares y Sevilla. A pesar de mis deseos, por circunstancias familiares adversas no pude viajar a París para buscar documentación en la Bibliothèque Nationale, donde se conservan datos de la colonia de pintores españoles y cuya consulta me aconsejó el profesor Carlos González.

Para ofrecer en conjunto un panorama general encaminado a percibir el mérito artístico y humano de nuestro pintor se ha dividido este trabajo en dos partes, a fin de obtener una visión más clara y adecuadamente secuenciada; la primera está dedicada a su biografía aportando los nuevos datos averiguados en torno a su persona y sus circunstancias vitales; la segunda parte se ocupa del estudio y catalogación, lo más completa posible, de su obra artística, aunque exceptuando los datos que pudieran obtenerse de sus años en la colonia de pintores de París que lamentablemente no ha sido posible estudiar y que siguen abiertos a futuras investigaciones.

En la primera parte de este trabajo el texto está planteado para realizar un recorrido través de la biografía de Matías Moreno ajustado en lo posible a un eje

cronológico, con breves alusiones sobre el contexto pictórico del momento, en el que a la vez se van identificando los momentos más importantes de su arte creativo. En cuanto a las fuentes que se han manejado, además de la poca bibliografía sobre la figura de Moreno, su estudio está basado fundamentalmente en documentación de archivo y la proporcionada por la prensa de época. A lo largo del tiempo se ha hecho un vaciado de archivos donde pudiera hallarse información sobre el pintor y su obra, tanto en su faceta artística como docente, consultado diferentes instituciones españolas en Madrid, Alcalá de Henares, Toledo, Segovia, Ciudad Real, así como archivos particulares como el de Luis Alba en Toledo, o los de los descendientes de la familia Mérida en Sevilla y Málaga, además del legado personal del pintor.

La biografía se articula en cuatro etapas:

1. En la primera se exponen datos inéditos sobre su familia, para situar al pintor dentro de un marco social y económico. Moreno nació en 1840, la etapa de la regencia de la reina M<sup>a</sup> Cristina y más tarde del general Espartero, durante la minoría de edad de Isabel II, momento de esperanza en el cambio del país.

Se expone luego lo que se sabe de su vida estudiantil, con pinceladas sobre sus compañeros que constituyeron una extraordinaria generación de pintores. También nos asomamos a sus facetas como copista y grabador, actividades de las que obtenía beneficios económicos y que desarrolló a lo largo de toda su vida. Por último, su asistencia por vez primera a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y las recompensas obtenidas.

2. En la segunda etapa se relatan sus aspiraciones de ampliar conocimientos en el extranjero para lo que solicita a la Diputación de Madrid la concesión de una beca, que le fue denegada, y las oposiciones a las que se presentará para optar a una plaza de profesor, pues además de su amor por la docencia, Moreno se propone adquirir prestigio como catedrático, lo que le reporta una seguridad económica que le permite vivir desahogadamente dedicándose paralelamente a la pintura, aunque sin agobios. Sus años mozos discurrirán por la compleja etapa isabelina: su fase estudiantil en los años finales del reinado de Isabel II y desde 1866 hasta la *Revolución Gloriosa* del 68, la consecución primero de una plaza como profesor interino, y después, destino definitivo en Toledo como catedrático.

3. En la tercera etapa, la más amplia, pues abarca desde 1868 a 1902, vemos cómo Moreno llega a su madurez artista; refiere la llegada a Toledo como catedrático del Instituto, la concesión del título de Académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, lo que motiva su nueva relación con la vida cultural de la ciudad siendo elegido miembro de la Comisión Provincial de Monumentos, de la Real Sociedad de Amigos del País, del Centro de Artistas e Industriales -el Casino-, e incluso como colaborador en la revista local *El Nuevo Ateneo*. Se destaca la trascendencia de la restauración del cuadro *el Entierro del Señor de Orgaz*, de mayor significación, ahora que caminamos hacia un nuevo centenario de la muerte de El Greco. Se dedica también un espacio a la narración de sus circunstancias personales, presentando datos hasta hoy desconocidos sobre su esposa e hijas y su ruptura conyugal, que marcó tanto su vida como su pintura. Mientras transcurre esta fecunda etapa toledana de los años 70, agitados

acontecimientos políticos sellarán la vida española: el intento cambio dinástico con el rey Amadeo de Saboya que desembocará en la Primera República, va a ser paralelo a la etapa de crisis que sufre su matrimonio y la posterior separación conyugal. Asimismo se habla de su labor cultural y docente, con la creación de una clase especial, gratuita, ofrecida por él personalmente para aquellos alumnos adelantados cuyas circunstancias económicas o vitales no les permitían ampliar sus estudios fuera de la ciudad. Esta clase especial sobrevivió nada menos que 36 años, ofreciendo una alternativa de formación a la sociedad toledana, y que nunca ha sido debidamente reconocida. La etapa de la Restauración Borbónica, iniciada en 1875 con el reinado de Alfonso XII y a su muerte, la regencia de la reina M<sup>a</sup> Cristina durante la minoría de edad de Alfonso XIII, va a significar una serie de años de gran estabilidad para el pintor. La euforia social en la conmemoración del centenario del descubrimiento de América es un momento feliz para los Moreno, padre e hija que se rompe al año siguiente con la muerte de María; este golpe durísimo para su espíritu, cierra prácticamente su producción pictórica. Por último, se presenta también la trayectoria académica de Moreno como catedrático del Instituto y su relación con la comunidad educativa que conllevará un drástico cambio con el traslado de la cátedra de dibujo a la recién inaugurada Escuela de Artes.

4. El periodo comprendido entre 1902 y 1906 constituye su última etapa, ya durante el reinado de Alfonso XIII, siendo nombrado director de la Escuela Superior de Artes Industriales de Toledo y desempeñando simultáneamente la labor de catedrático del Instituto y de profesor de dibujo en el nuevo Centro, realizando un trabajo directo enseñando a estudiantes y artesanos de la ciudad: esta tarea, desempeñada con gran entusiasmo y celo, dio como resultado la sólida formación artística de varias generaciones de toledanos. Se describen sus últimas exposiciones, su segunda boda, con las nuevas circunstancias familiares, y su aventura como concejal del Ayuntamiento de Toledo.

La segunda parte de este trabajo se ocupa del estudio y catalogación de su obra artística en diversos campos: el dibujo, la pintura, el grabado, la escultura y la fotografía.

Es sorprendente que a Matías Moreno se le haya conceptualizado siempre como pintor de Historia, cuando sólo conservamos una gran obra de esta temática, adquirida por el Estado; tiene además una interesante obra pictórica de otro tipo que queremos recuperar para la actualidad, entre la que destacamos principalmente los retratos y la temática dentro de la vertiente del Realismo, realizada entre 1870 y 1893.

A pesar de que es conocido exclusivamente como pintor, queremos señalar que fue un artista polifacético y cultivó otras disciplinas artísticas como la escultura, la fotografía, el grabado, incluso hasta el arte culinario, del que contamos con algunos ejemplos que constituyen un complemento revelador de su interesante personalidad artística. Damos a conocer dos facetas absolutamente inéditas de su vida artística: como dibujante, grabador y litógrafo y como fotógrafo aficionado. Es de destacar el hecho de que en España casi no conocemos pintores-fotógrafos por lo que resulta muy importante conocer cómo aplican esta nueva técnica y en qué medida utilizan la fotografía para la realización de sus cuadros. La labor de Matías Moreno es muy interesante pues aporta nuevos datos para completar el panorama de la fotohistoria española .

En su faceta como docente es menester destacarle como profesor comprometido con sus alumnos, sus ideas liberales y democráticas, anticipándose a proclamar el derecho de todos a la instrucción, especialmente de los más desfavorecidos; hizo realidad esta postura en la clase especial que impartió gratuitamente durante tantos años.

Asimismo es necesario reseñar en el marco de la historia de la docencia española, la introducción de sistemas pedagógicos innovadores para su época, aplicados a partir de los años 70 que tienen su reflejo en toda una generación de toledanos convertidos en docentes, artistas o artesanos, gracias a su magisterio. Las ideas de nuestro pintor estuvieron muy cercanas al pensamiento pedagógico de la Institución Libre de Enseñanza –y en mayor medida desde su relación de amistad con Cossío–, buscando como hombre de su tiempo, la regeneración, el progreso y el avance de la sociedad a través de la educación.

La renovación pedagógica llevada a cabo por el pintor Matías Moreno se encuadra en el marco del movimiento que surge en Europa a finales del siglo XIX, y aboga por cambios importantes en la concepción educativa y en el planteamiento de lo que debe ser y debe enseñarse en una Escuela de Arte. Moreno apostó por una educación integral y activa que abordaba la mayor cantidad de facetas humanas posibles de forma agradable y útil, tanto a los estudiantes como a la sociedad. Este afán renovador puede explicarse desde las circunstancias personales de Matías Moreno, su formación y el contacto con el ideario pedagógico de la Institución Libre de Enseñanza, si bien limitada por los planes de estudios oficiales y las imposiciones que suponen los exiguos presupuestos de que disponía.

Incidimos en la importancia de su magisterio, especialmente en cuanto a su interés por la formación integral de la mujer y especialmente por la educación artística femenina, tema que en España apenas si tiene relevancia en esta época y que además se trató siempre con mucha prevención por tratarse de una cuestión social delicada. Matías Moreno por el contrario tomó siempre la educación femenina como una necesidad de avance social, a imitación de las ideas más vanguardistas venidas de Europa y así lo refleja en el discurso de apertura de la Escuela Superior de Artes e Industrias en 1902.

Deseamos resaltar su devoción hacia la pintura de El Greco y la enorme trascendencia histórica de su valiente decisión de atreverse a emprender la restauración con un cuadro tan importante como el Entierro del Señor de Orgaz. La discreción de Matías Moreno ha hecho que esta importante actuación a favor de una obra cumbre del Arte universal haya pasado desapercibida a la gran mayoría de estudiosos de la pintura del cretense.

Como conclusión queremos señalar que este estudio tiene como principal misión rescatar de las garras del olvido la obra de Matías Moreno. La clave es la primicia que se ofrece presentando lo más completa posible la obra de este artista bastante poco conocido. Con este trabajo sus biografías anteriores quedan superadas.

## PLANTEAMIENTO METODOLÓGICO Y FUENTES.

La presente investigación se enmarca en el marco cronológico que viene dado por la vida del pintor Moreno, si bien se hacen algunas referencias a la repercusión de su figura y a la influencia de su obra, aunque éstas no se han desarrollado en este estudio y podrán ser objeto de futuras investigaciones.

Antes de abordar la metodología que se ha seguido en este trabajo, es preciso partir de unas cuestiones previas: en primer lugar, decir que sobre Matías Moreno hay todavía pocos estudios y la mayoría de ellos sólo tocan temas parciales; sobre su vida y obra sólo contamos con referencias y artículos pero no existe ninguna biografía extensa, salvo la que presenté allá por 1985 como trabajo de licenciatura. La segunda cuestión es la complejidad que presenta la figura de este artista a la hora de tratar y analizar su obra, pues abarca un amplio abanico de disciplinas artísticas: además de pintor fue escultor, grabador, dibujante, fotógrafo e incluso diseñador de mobiliario y decoraciones arquitectónicas. Su obra es amplia ya que fue un hombre lleno de curiosidad por aprender nuevas técnicas y experimentar en diferentes campos artísticos.

Otra dificultad añadida es que, en realidad, desconocemos gran parte de su obra pictórica, pues la mayoría se halla fuera de España y es muy difícil de localizar; muchos de sus cuadros, hoy perdidos, se conocen a través de una escueta referencia literaria que las más de las veces es la simple mención de su título. De todas las obras estudiadas se ha confeccionado una ficha, con el doble objetivo de servir de apoyo visual al texto y elaborar un catálogo que contribuya a la protección patrimonial de su legado. Se ha prescindido de aquellas obras que reúnen poca calidad, están muy deterioradas o se tienen serias dudas de su autoría, aunque se han incluido algunas pinturas dudosas cuya atribución parece probable, siempre indicándolo.

Para la realización del catálogo se ha procedido a la localización e identificación de todas las obras de Matías Moreno a nuestro alcance: de una parte las que se conservan en museos, instituciones, colecciones privadas y en su legado familiar, añadiendo las obras que se conocen gracias a las fotografías tomadas por el propio pintor. Una vez obtenido este corpus documental con el que trabajar se ha procedido a su estudio, clasificación por disciplinas y técnicas artísticas, y su ordenación cronológica. Nos ha parecido interesante incluir en estas fichas un diagnóstico preliminar del estado de conservación de las obras, como primer paso encaminado a la restauración de la colección.

Con este propósito se ha pretendido recuperar la figura de este pintor y su obra para la sociedad, ya que los datos sobre Matías Moreno no eran muchos y estaban dispersos; para una mejor comprensión se ha tratado de mostrar un catálogo, acompañándolo con apuntes biográficos para acercarnos al personaje y su obra.

Ha constituido un gran esfuerzo la organización, digitalización y conversión en formato electrónico de todos los documentos del legado familiar al que hemos denominado *Archivo Moreno-Aguado* con el fin de preservarlos y facilitar su disponibilidad para el trabajo posterior de investigación y documentación. Este punto



resulta muy importante, ya que la manipulación directa de los documentos perjudica su estado de conservación. Durante la realización del proceso de digitalización se ha sido extremadamente respetuoso con las piezas documentales. Se ha utilizado un formato TIFF para las copias máster y formato JPG para las reproducciones destinadas a la difusión, ya que poseen como característica fundamental la compresión de la imagen y, aunque se pueda dar una pérdida de información al descomprimirla, presenta la ventaja frente al formato TIFF que ocupa menos volumen de memoria digital.

La bibliografía sobre Matías Moreno, que empezó siendo muy escasa, ha ido enriqueciéndose a lo largo del tiempo, pues la figura de Moreno ha ido despertando cada vez mayor interés entre los investigadores; además, este trabajo se ha basado en documentación de archivo, intentado reunir toda la información relacionada directa o indirectamente con el pintor para lo cual se ha realizado el vaciado de distintos archivos en los que se encuentran fuentes diversas. La prensa histórica ha sido uno de los puntos más importantes de esta investigación; hemos visitado archivos y hemerotecas que poseían las colecciones editadas en el marco cronológico acotado: Biblioteca Nacional, Hemeroteca Municipal de Madrid, Biblioteca de Castilla la Mancha, de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, del Ministerio de Asuntos Exteriores, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, del Museo del Prado, del Museo del Romanticismo, del Museo de Santa Cruz en Toledo y de la Universidad Complutense, especialmente la de las facultades de Bellas Artes y Geografía e Historia.

Se ha trabajado también en diversos archivos que van desde el Archivo General de la Administración de Alcalá, donde se conserva documentación de la vida académica de Matías Moreno, al Histórico Nacional, también se ha consultado: el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y el de la Real Academia de Toledo, el Archivo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, el de Protocolos de Madrid y Archivo de la Diputación Provincial de Toledo. Se han rastreado datos sobre su familia en el Archivo de Villa de Madrid, Archivo General de Palacio, Archivos Históricos Provinciales de Toledo y Ciudad Real, y Archivo Municipal de Toledo. No podemos olvidar el trabajo realizado en archivos eclesiásticos como los Archivos Diocesanos de Madrid, Ciudad Real y Toledo, el de la Catedral Primada y archivos parroquiales, en los que la consulta se hace difícil pues siempre es muy corto el espacio de tiempo que están abiertos, con la dificultad de no poder reproducir los documentos directamente, sino por encargo. Ha sido muy reveladora la investigación llevada a cabo en el archivo del Instituto *El Greco* de Toledo y en la Escuela de Artes, que ha clarificado muchos aspectos dudosos de la biografía del pintor. Otros temas tangenciales de la investigación se han indagado en el Archivo Militar de Segovia, y en archivos parroquiales de Sevilla.

Y naturalmente se ha trabajado con el material que ofrecía el archivo Moreno-Aguado, donde se conserva el legado del pintor, a veces muy maltrecho por los avatares del destino, pero que ha supuesto un ingente esfuerzo de conservación, clasificación, y digitalización, de manera que pueda ser consultado y estudiado. En este trabajo hemos intentado recopilar y mostrar esta documentación dispersa, fundamental para poder ofrecer una amplia visión de este pintor del siglo XIX y comprender su trayectoria tanto artística como humana.



PARTE I:  
BIOGRAFÍA DEL PINTOR MATÍAS MORENO Y  
GONZÁLEZ





## 1. ALGUNOS DATOS SOBRE LA FAMILIA DEL PINTOR.

### 1.1. SUS PADRES Y ABUELOS

Matías Moreno y González nació el 7 de marzo de 1840 en Fuente el Saz de Jarama, pueblo de la sierra de Madrid. Así consta en su acta de nacimiento:

*En la iglesia parroquial de San Pedro Apóstol de la villa de Fuente el Saz, a once días del mes de marzo de 1840, yo, Don Joaquín Moro, presbítero de esta Villa, con licencia del Sr. Cura Párroco de ella, bauticé solemnemente a un niño que nació el día siete de dicho mes y año, hijo legítimo de D. Vicente Moreno, natural de Corral de Calatrava, y de Doña María del Carmen González, natural de la plaza de Melilla. Púsele por nombre Matías. Abuelos paternos D. Lorenzo Moreno y Doña Juana Palomo, naturales de Corral de Calatrava. Maternos: D. Matías González, natural de Ávila de los Caballeros y Doña Rita Sierra, del Real Sitio de la Granja. Fue su padrino (...) su abuelo materno<sup>1</sup>.*



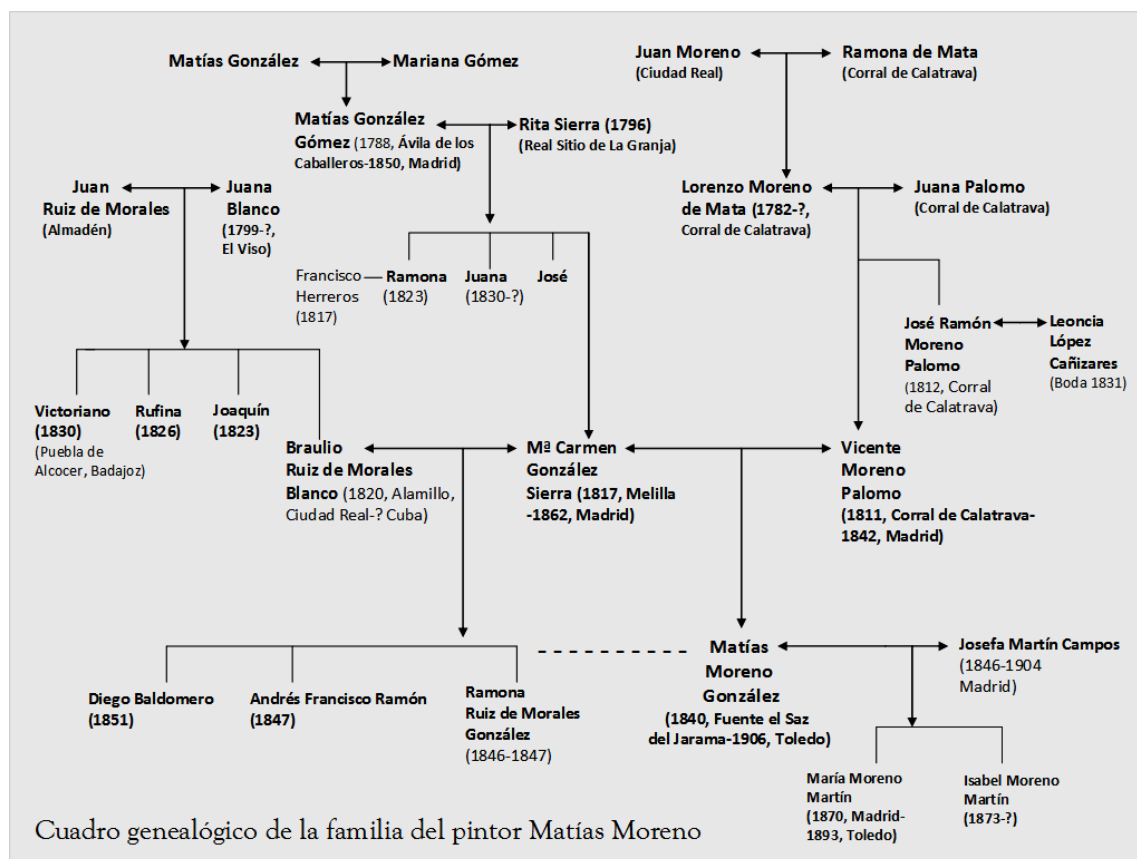
Fuente el Saz de Jarama (Madrid). Parroquia de San Pedro Apóstol donde fue bautizado Matías Moreno el 7 de marzo de 1840.

Moreno nace en un momento de gran inestabilidad en el país, motivada por la sucesión al trono de Fernando VII y el enfrentamiento que se iniciaba en ese momento, desarrollándose a lo largo del siglo entre los grupos sociales más conservadores, como los carlistas, y los liberales que defendían un nuevo modelo de sociedad.

---

<sup>1</sup> Acta de Nacimiento. Parroquia de San Pedro Apóstol de Fuente el Saz de Jarama (Madrid), Libro 7º de Bautismos, folio 191 vto. Esta copia procede del archivo Moreno-Aguado. En la Parroquia no se conserva la documentación original. El documento está reproducido en el capítulo dedicado a documentación.

La familia de Matías Moreno era oriunda de Corral de Calatrava en Ciudad Real. El padre del pintor, Vicente Ramón Moreno Palomo, había nacido en esta localidad el 11 de enero de 1811, hijo de Lorenzo Moreno y Juana Palomo, según consta en su partida de bautismo<sup>2</sup>; a pesar de la ausencia de documentos pues muchos libros desaparecieron durante la guerra civil, se ha podido localizar la partida de bautismo de su hermano, José Ramón Julio, bautizado el 22 de mayo de 1812.<sup>3</sup> El padre de ambos y abuelo del pintor, Lorenzo Moreno de Mata, nació un 22 de octubre de 1782; era hijo de Juan Moreno, natural de Ciudad Real, y Ramona de Mata, del Corral de Calatrava<sup>4</sup>.



Se da la circunstancia de que Vicente Moreno Palomo y Antolín Monescillo y Viso, más tarde cardenal de Toledo, nacieron el mismo año; el cardenal era tío de nuestro pintor aunque no se ha podido comprobar<sup>5</sup>. Moreno siempre se dirigió a él como *tío*. Así consta en la dedicatoria de una de sus primeras copias en el Museo del Prado, una Piedad

<sup>2</sup> Archivo Diocesano de Ciudad Real. Parroquia de la Anunciación de Corral de Calatrava. Libro de Bautismos, número 6, folio 33 vto.

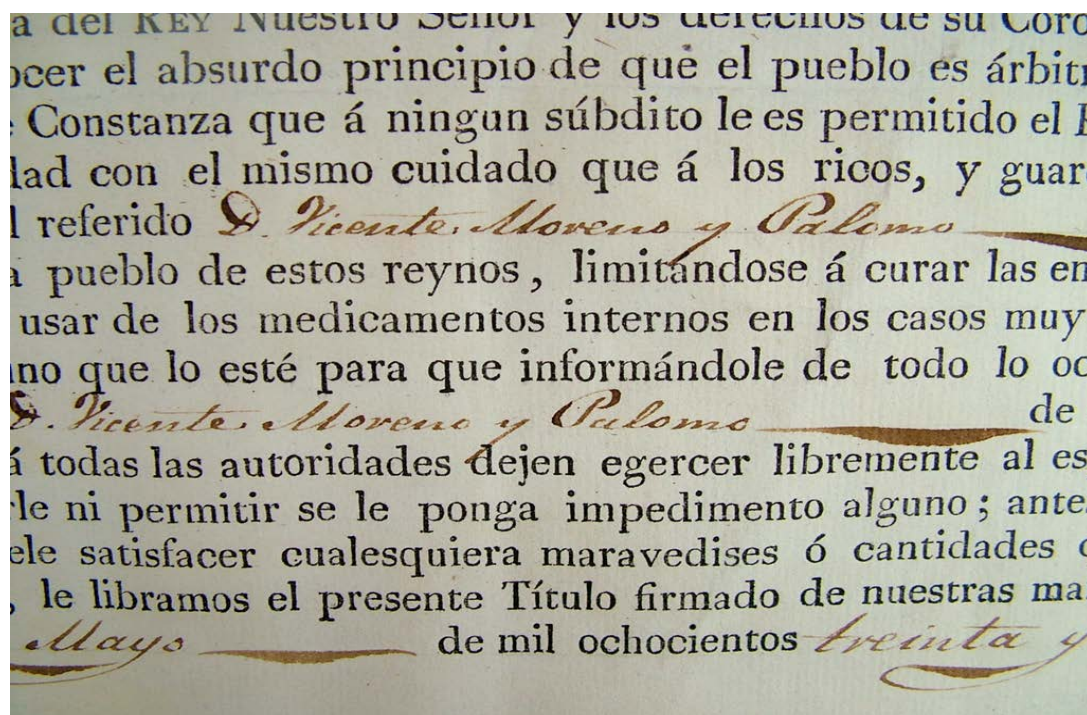
<sup>3</sup> Archivo Diocesano de Ciudad Real. Parroquia de la Anunciación de Corral de Calatrava. Libro de Bautismos, número 39, folio 39 vto, del último bloque de numeración, pues hay varios, repitiéndose los números varias veces. La escueta partida dice *José Ramón Julio Moreno, hijo de Lorenzo, de Juana, fue bautizado el 22 de mayo de 1812, nacido dha.* (el texto está borroso) *y fue padrino Ramón Viso* (Moreno).

<sup>4</sup> Archivo Diocesano de Ciudad Real. Parroquia de la Anunciación de Corral de Calatrava. Libro de Bautismos, número 6, folio 258.

<sup>5</sup> Podría ser que Raimunda, una de las hermanas del cardenal Monescillo, estuviese casada con un hermano de Vicente y José Ramón Moreno Palomo, aunque de momento no se ha podido comprobar.



de Van Dyck, hoy en el convento de San Clemente de Toledo. En la correspondencia que mantiene con su primo Eduardo Moreno preparando la venida del cardenal a Toledo, también se refieren a él empleando el mismo término; de igual forma, en la esquila publicada en los periódicos a la muerte de María Moreno, hija del pintor, leemos *su afligido tío, el Emmo. Sr. Cardenal*.



Detalle del título de cirujano-sangrador, donde puede leerse el nombre de Vicente Moreno Palomo, firmado el 20 de mayo de 1833.

Vicente Moreno Palomo se trasladó a Madrid desde Corral de Calatrava, probablemente tras la muerte de sus padres, para estudiar medicina y procurarse un buen futuro. La Real Academia de medicina se había fundado en 1734 y desde 1799 los estudios estaban reunidos en el Colegio de Cirugía de San Carlos, regido por una junta de gobierno compuesta por cinco miembros, los *físicos de cámara*. Según Mesonero Romanos, los estudios para los cirujanos-sangradores estaban divididos en tres años en la forma siguiente: *Primero: anatomía, elementos de fisiología e higiene. Segundo: elementos de terapéutica y materia médica, partos y enfermedades sifilíticas; y el tercero, vendajes, afectos externos, incluso los de huesos y las operaciones, y elementos de cirugía legal. Estos estudios están en el hospital general y dirigidos por hábiles profesores que cuidan del adelanto de la ciencia. En el mismo edificio se halla un gabinete dividido en tres salas, donde se conservan modelos ejecutados en cera con una perfección admirable, que representan los partos, fetos, esqueletos, operaciones y demás necesario para el estudio; así como también una colección de esqueletos naturales, momias, fetos monstruosos, y otros objetos dignos de atención*<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Ramón Mesonero Romanos, *Manual de Madrid, Descripción de la Corte y de la Villa*. Madrid 1831.

Tras la preparación académica teórica empezaba la fase de prácticas que duraba dos años y no se podía empezar a ejercer sin realizarla, bajo pena de *ser suspenso por el tiempo de ocho años*<sup>7</sup>; una vez finalizado su estudio no se les permitía tener tienda de barbería ni afeitar, a riesgo de perder los privilegios que les concedía el Real Colegio de Medicina. Luego de cursar los tres años de estudios obligatorios, y realizar el preceptivo depósito de 2.500 reales, el aspirante se presentó al examen teórico-práctico en el Colegio de San Carlos el día 10 de mayo de 1833, siendo hallado por sus profesores *hábil y capaz (...) y aprobado el examen en todas sus partes*.

Como todos los *cursantes en cirugía*, para ser admitido debía presentar en el mes de agosto su fe de bautismo, un documento que asegurase su limpieza de sangre y un certificado de buena conducta; por practicar esta profesión de servicio a la comunidad se les concedía estar *exentos de quintas y levas*. Las mujeres no podían realizar estos estudios, solamente podían tener el título de comadronas con el requisito indispensable de ser viudas o casadas con el permiso por escrito del marido.



Título de Cirujano-sangrador de Vicente Moreno Palomo, padre del pintor Matías Moreno, expedido el 20 de mayo de 1833 por el Real Colegio de Medicina y Cirugía de San Carlos.

Después de todos estos requisitos el joven Vicente Moreno consiguió su título oficial<sup>8</sup> de médico-sangrador expedido por el Real Colegio de Medicina y Cirugía. Gracias a la información contenida en el documento, expedido en Madrid en 1833, año de la muerte del rey Fernando VII, conocemos que era un mozo de estatura regular, cabello negro, ojos pardos, y que en ese momento tenía veintitrés años. Tras la superación del

<sup>7</sup> Novísima Recopilación de las Leyes de España. Tomo IV, libro VIII, ley VIII. Madrid 1805. p.93.

<sup>8</sup> Título oficial, Libro 327, folio 37 vto, expedido por los vocales de la Real Junta Superior Gubernativa de los Reales Colegios de Medicina y Cirugía. Original del archivo Moreno-Aguado.



examen y antes de serle expedido el título, se le toma juramento a través de una fórmula que refleja las ideas absolutistas de esta ominosa década en la que se redacta: defendiendo la soberanía del rey y sus derechos a la corona, instando a no permitir el regicidio, no pertenecer a sociedades secretas, *ni reconocer el absurdo principio de que el pueblo es árbitro de cambiar la forma de gobierno establecida*. Además de esto, añade que el interesado *debe usar bien y fielmente de su facultad, asistir (...) a los pobres de solemnidad con el mismo cuidado que a los ricos y guardar secreto en los casos convenientes*.

Estos estudios de médico-sangrador le facultaban para curar enfermedades de tipo externo *pudiendo sólo usar de los medicamentos internos en los casos muy urgentes en que no haya profesor autorizado al efecto, y quedando con la precisa obligación de llamar a uno que lo esté para informarle de todo lo ocurrido*. El título otorgaba el permiso para el ejercicio profesional e iba firmado por los vocales de la Junta de los Reales Colegios de Medicina y Cirugía, excepto por el Dr. Manuel Damián que se hallaba enfermo. El documento estaba fechado en 20 de mayo de 1833.

Fue por entonces cuando Vicente debió conocer al que sería su suegro, Matías González, nacido el 24 de febrero de 1789 en Ávila de los Caballeros, barbero de profesión, que desde 1847 tuvo una *tienda de barbería* en la calle del Burro nº 12, según consta en los padrones municipales. En la tienda se afeitaba a navaja o a tijera y se podían realizar pequeñas operaciones como *sajar, sangrar, echar sanguijuelas y ventosas o sacar dientes y muelas*. Los barberos también realizaban estudios y estaban sujetos a examen<sup>9</sup> para poder abrir tienda, ya que de no ser así, además de cerrarles el establecimiento se les inhabilitaba de por vida, amén de pagar una multa de 200 maravedís de pena para la Real Cámara y 100 para los barberos mayores, pues la policía sanitaria se encargaba de la penalización de los no legitimados.

Matías González estaba casado con Rita Sierra y tenía cuatro hijos: María del Carmen, José, Ramona y Juana.<sup>10</sup> Vicente Moreno y María del Carmen se enamoraron y decidieron casarse el mismo año que él terminaba sus estudios. En la Parroquia de Santa Cruz de Madrid se conserva el acta de matrimonio<sup>11</sup>:

*(...) en trece de marzo de mil ochocientos treinta y tres, yo, D. Anselmo Azorero, teniente de cura de dicha iglesia, hallándome en su sacristía (...) en fecha de 12 del referido mes y año, y refrendado por José María Patón, su notario, (...) estando capaces en la doctrina cristiana, precedidos sus mutuos consentimientos y con arreglo a la Real Pragmática de N.S. desposé a D. Vicente Ramón Moreno, natural del Corral de Calatrava (...) con D<sup>a</sup> Victoriana María González, conocida por María, natural de la Plaza de Melilla (...) y acto seguido les apercibí que se*

---

<sup>9</sup> A.M.T. Novísima Recopilación...Tomo IV, libro VII, Ley VIII. Madrid 1805. P. 89.

<sup>10</sup> AVM. Estadística. Padrones Municipales de los años 1847 a 1850 (sección 2/legajo 357/número 1). No se conservan padrones anteriores de esta calle. Matías González estaba casado con Rita Sierra (nacida en 12 de agosto de 1793 en la Granja) y tenían tres hijas y un hijo: María del Carmen, la mayor, nacida en Melilla el 16 de julio de 1817, José (se desconoce la fecha de nacimiento), Ramona, nacida en Madrid el 31 de agosto de 1823 y Juana, también de Madrid, que viene al mundo el 24 de junio de 1830.

<sup>11</sup> Archivo de la Parroquia de Santa Cruz, Madrid. Matrimonios. Libro 19, folio 209.

*velasen a la mayor brevedad y en tiempo debido, siendo testigos de estos desposorios Juan José Pérez y Felipe García, residentes de esta corte.*

Al margen viene escrita una anotación que dice: *estos interesados se belaron (sic) en 27 de mayo de 1833. Montenegro*. La boda se celebró en el mes de marzo, pero en principio los contrayentes no se fueron a vivir juntos, esto es, *no se velaron*. Vicente estaría en esos momentos pendiente del examen al que se iba a presentar, por lo que el matrimonio esperó hasta que el 20 de mayo se le concede el título de cirujano, para *velarse* siete días más tarde.



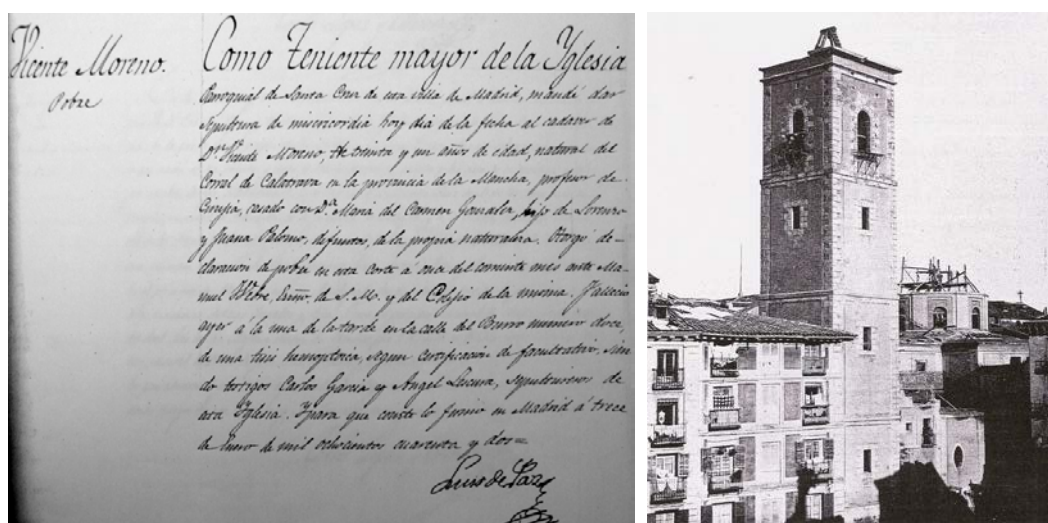
Copia de la partida de Bautismo de Matías Moreno (1840) fechada en 1887, obtenida en la parroquia de San Pedro de Fuente el Saz de Jarama (Madrid) donde se custodiaba el original, hoy desaparecido.

El matrimonio se trasladó a Fuente el Saz del Jarama sobre el año 1840, aunque se desconocen las razones y circunstancias de la estancia, así como el tiempo que permanecieron en esta población; quizá se establecieron allí casualmente debido a la profesión de médico de Vicente Moreno, padre del pintor, quien según se afirma en su título, *tenía licencia y autoridad para ejercer su facultad libremente y sin incurrir en pena alguna en cualquier pueblo de estos reynos*. Fue en esta población donde nació su hijo Matías, siete años después de su boda.

Tras el nacimiento y bautismo de Matías, no se dispone de más información sobre la familia de Vicente Moreno hasta el momento de su muerte ocurrida en Madrid el 11 de

enero de 1842, a consecuencia de una *tisis hemoptoica*, según la documentación que aparece tanto en el padrón municipal<sup>12</sup> como en el registro de defunciones de la parroquia de Santa Cruz de Madrid<sup>13</sup>. En este último leemos de puño y letra del párroco que:

*(...) mandé dar sepultura de misericordia, hoy día de la fecha, al cadáver de Don Vicente Moreno, de 31 años de edad, natural del Corral de Calatrava en la provincia de La Mancha, profesor de cirugía, casado con Doña María del Carmen González, hijo de Lorenzo y Juana Palomo, difuntos de la propia naturaleza. Otorgó declaración de pobre en esta corte a once del presente mes ante Manuel Webre, escribano de S. M. y del Colegio de la misma. Falleció ayer a la una de la tarde en la calle del Burro<sup>14</sup>, nº 12 (...).*



Acta de defunción de Vicente Moreno, abuelo materno del pintor, de la parroquia de Santa Cruz de Madrid (hoy en el Archivo Diocesano de Madrid). A la derecha, foto de la torre de la iglesia antes de su demolición, realizada por J. Suárez en 1868.

De esta época se conserva un daguerrotipo muy deteriorado<sup>15</sup> que Matías Moreno atesoraba entre sus objetos más queridos, con el retrato de una pareja. Podría ser de sus padres, ya que la franja cronológica en que el daguerrotipo aparece en España oscila entre los años 1839 a 1841, si bien es posible que se trate de su madre y su padrastro.

<sup>12</sup> AVM. Estadística. Defunciones, año 1842, nº 222.

<sup>13</sup> Parroquia de Santa Cruz. Madrid. Defunciones. Libro 23, folio 37.

<sup>14</sup> La calle del Burro cambió su nombre en 1821 por la de calle de Padilla y en 1848 por la de La Colegiata, que es la que tiene actualmente. En los padrones municipales aparece unas veces como calle del Burro y otras como Calle de la Colegiata.

<sup>15</sup> **Daguerrotipo:** primer procedimiento fotográfico oficialmente publicado en 1839, debido a Louis Jacques Mandé Daguerre, que permite obtener un positivo directo sobre placa de cobre. La placa es sensibilizada con yodo y yoduro de plata y revelada por la acción de vapores de mercurio. El producto es una imagen positiva única de gran nitidez. Agradezco a Isabel Ortega y Gerardo Kurtz su amabilidad, e infinita paciencia y asesoramiento en todo lo referente a la fotografía histórica.

Según el Libro municipal de defunciones se le dio sepultura en el desaparecido camposanto del Sur.<sup>16</sup> María Carmen quedó viuda, sin recursos y con un niño de dos años. Estas circunstancias tan dramáticas, unidas a las que volvió a sufrir posteriormente, tuvieron que hacer mella en el carácter de Matías, desembocando con el tiempo en esa actitud triste y reservada que recordaban sus amigos.



Daguerrotypy que conservaba Matías Moreno. Parece lógico que se trate de sus padres, o bien de su madre junto a su segundo marido, Braulio Ruiz de Morales, aunque no hay certeza absoluta. Se conserva en la colección Moreno-Aguado, aunque muy deteriorado por la rotura del estuche.

## *1.2. LA FAMILIA DE SU PADRASTRO BRAULIO RUIZ DE MORALES.*

Según los usos y costumbres de la época no estaba bien visto el hecho de que una mujer viviera sola. Carmen entabló relación con Braulio Ruiz de Morales, un joven estudiante del mismo oficio que su fallecido esposo<sup>17</sup>, con él cual contrajo matrimonio tres años después de la muerte de Vicente Moreno. Procedente también de familia de barberos, Braulio había llegado a la capital desde un pueblo de Ciudad Real para estudiar

---

<sup>16</sup> Los primeros cementerios de Madrid se construyeron durante la Guerra de la Independencia, reinando José Bonaparte: el Cementerio General del Norte y el del Sur, también llamado de la Puerta de Toledo. Este fue construido en 1810 como camposanto donde podían ser inhumados los feligreses de las parroquias de San Andrés, San Pedro, San Justo, Santa Cruz (a la que perteneció la familia durante los primeros años), San Sebastián, San Lorenzo (segunda parroquia de la familia en la que no se conserva documentación) y San Millán. El recinto interior estaba compuesto por un patio principal que organizaba varios patinillos de carácter secundario con panteones en su parte central; eran de menores dimensiones y estaban rodeados de anchas galerías bajo las que se colocaban los nichos. Legalmente fue clausurado el 1 de septiembre de 1884 pero siguió en funcionamiento hasta 1942, año en que fue demolido.

<sup>17</sup> En los documentos aparece con diversos oficios: *cursante en cirugía*, estudiante, barbero y por último como librero.

medicina. Aventurando los motivos de la boda, pudiera tratarse de un deseo real de Carmen o de la necesidad de protección de una viuda joven con un niño, o bien de la conjunción de ambos. En el Acta de Matrimonio<sup>18</sup> leemos:

*En la M. Il. Villa de Madrid, en veinte y uno de noviembre de 1845, yo, don Luís de Paz, teniente mayor de la iglesia parroquial de Santa Cruz de dicha villa (...) refrendado de Vicente Benito Corchera, su notario, en 16 de los corrientes desposé por palabras de presente (...) a D. Braulio Ruiz de Morales, barbero, de veinte y cinco años de edad nl de Alamillo, provincia de Ciudad Real, soltero, hijo de D. Juan Ruiz de Morales barbero, natural de Almadén del Azogue y de D<sup>a</sup> Juana Blanco, natural del Viso, con D<sup>a</sup> María del Carmen González, natural de Melilla en África, de veinte y ocho años de edad, viuda de D. Vicente Moreno, hija de D. Matías González, barbero, natural de Ávila de los Caballeros, y de D<sup>a</sup> Rita Sierra, natural de la Granja; dichos contrayentes de estado anterior como se ha dicho, el primero soltero, y la segunda viuda, que viven en calle del Burro número seis,(...) fueron testigos D. Matías González, casado y natural de Ávila de los Caballeros y José González, sacristán de esta Iglesia.*

No está claro el lugar de nacimiento del novio, pues en los documentos eclesiásticos se dice natural de Alamillo en Ciudad Real, y por otro lado, en algunos padrones municipales figura como de Alcocer en Badajoz. Es casi seguro que fuese de Alamillo, ya que los datos erróneos aparecen en los últimos padrones cuando ya estaba ausente, y su esposa seguramente no recordaba bien el pueblo. Siguiendo una línea cronológica, parece que la familia Ruiz de Morales era oriunda de Alamillo en Ciudad Real, donde nacieron sus hijos mayores, Braulio y Joaquín, trasladándose luego a Puebla de Alcocer en Badajoz, donde habían nacido los dos últimos hijos, Rufina y Victoriano; en ese momento es cuando el hijo mayor, Braulio Ruiz de Morales, decidió ir a Madrid a estudiar medicina. Según la información contenida en los padrones municipales, su oficio era *cursante en cirugía*, según los primeros documentos. Posteriormente aparece como *barbero*, por lo que cabe suponer que debió abandonar los estudios. Finalmente, y ya casado, cambió nuevamente de ocupación, figurando desde 1857 como *librero*; en el padrón de ese fecha declara llevar doce años avecindado en Madrid.

Esta nueva familia siguió viviendo en la misma casa de la calle del Burro; lamentablemente no se dispone de más datos, ya que no se conservan padrones de esta calle anteriores al año 1847. Guerras, epidemias y una economía de base agraria confirieron a Madrid, hasta mediados del siglo, un panorama de estancamiento social y de depresión agravado por crisis cíclicas. Los diferentes grupos sociales se repartían en Madrid por barrios: Palacio, Universidad, Correos, Hospicio y Aduana correspondían al cuartel del Norte. Congreso, Hospital, Inclusa, La Latina y Audiencia que pertenecían al cuartel Sur donde estaba avecindada la familia. La zona de las clases privilegiadas: aristócratas, clérigos, funcionarios y burguesía, se concentraba en el triángulo que forman las calles, Alcalá, Carrera de San Jerónimo y Paseo del Prado; las restantes, se diseminaban en los barrios circundantes, en el extrarradio, o cerca del río. Empleados, artesanos, abaceros, planchadoras y otras profesiones, residían en estas zonas de la variopinta urbe.

---

<sup>18</sup> Parroquia de Santa Cruz. Madrid. Matrimonios. Libro 20, folio 165.

Al año siguiente de la boda, el 25 de febrero, nace su primera hija, Ramona Ruiz de Morales<sup>19</sup>, que fue apadrinada por su abuela materna, Rita Sierra, y por Francisco Herrero, uno de los *manzebos* o aprendices que trabajaban en la barbería de Matías González y que más tarde se casaría con una de sus hijas. Esta niña murió a los dieciocho meses *de resultas de una difícil dentición*, el 28 de julio de 1847<sup>20</sup> y se le dio *sepultura sin embalsosar en el cementerio extramuros de la Puerta de Toledo*. Este no es más que uno de los muchos casos que podían darse en el Madrid de principios de siglo, pues había una elevada tasa de mortalidad infantil debido a los elevados índices de pobreza, malas condiciones de salud e higiene y escasos recursos asistenciales<sup>21</sup>.

Empadronamiento general de los habitantes de Madrid en 1.º de enero de 1847.									
Distrito de <i>la Anunciación</i>		Barrio de <i>la Estrella</i>			Calle del <i>Príncipe</i>				
Casa número <i>6</i>		Cuarto <i>1.º en la izquierda</i>			Inquilino D. <i>Braulio Ruiz de Morales</i>				
NOMBRES Y APELLIDOS	FECHA DEL NACIMIENTO			Lugar del nacimiento con expresión del país por los extranjeros	VECINDAD	Edad de asistencia en Madrid	ESTADO	Profesión, oficio, u ocupación	OBSERVACIONES
	DIA	MEZ	AÑO						
<i>Braulio Ruiz de Morales</i>	<i>20</i>	<i>Marzo</i>	<i>1820</i>	<i>Madrid</i>	<i>Marido</i>	<i>27 años</i>	<i>Casado</i>	<i>Barbero</i>	
<i>Carmen González</i>	<i>21</i>	<i>Marzo</i>	<i>1817</i>	<i>Madrid</i>	<i>Mujer</i>	<i>29 años</i>	<i>Casada</i>	<i>Barbera</i>	
<i>Matías Moreno</i>	<i>10</i>	<i>Marzo</i>	<i>1816</i>	<i>Madrid</i>	<i>Hijo</i>	<i>9 años</i>	<i>Libre</i>	<i>Barbero</i>	
<i>Ramona Ruiz de Morales</i>	<i>25</i>	<i>Febrero</i>	<i>1847</i>	<i>Madrid</i>	<i>Hija</i>	<i>10 meses</i>	<i>Libre</i>	<i>Barbera</i>	
<i>Juana Blanco</i>	<i>26</i>	<i>Marzo</i>	<i>1799</i>	<i>Madrid</i>	<i>Mujer</i>	<i>47 años</i>	<i>Viuda</i>	<i>Barbera</i>	
<i>Joaquín Ruiz de Morales</i>	<i>14</i>	<i>Julio</i>	<i>1823</i>	<i>Madrid</i>	<i>Hijo</i>	<i>2 años</i>	<i>Libre</i>	<i>Barbero</i>	
<i>Rufina Ruiz de Morales</i>	<i>29</i>	<i>Julio</i>	<i>1826</i>	<i>Madrid</i>	<i>Hija</i>	<i>2 años</i>	<i>Libre</i>	<i>Barbera</i>	
<i>Victoriano Ruiz de Morales</i>	<i>28</i>	<i>Julio</i>	<i>1828</i>	<i>Madrid</i>	<i>Hijo</i>	<i>2 años</i>	<i>Libre</i>	<i>Barbero</i>	
<p><i>Hecho en Madrid a 30 de Noviembre de 1847</i></p> <p><i>Yo, el Sr. D. Juan Antonio Ruiz de Morales, Alcalde de la Villa de Madrid, por el presente doy fe de lo que en este padrón se contiene.</i></p> <p><i>Braulio Ruiz de Morales</i></p>									

Hoja de empadronamiento conservada en el Archivo de Villa de Madrid. En el año 1847 están empadronados el matrimonio, formado por Braulio Ruiz de Morales y Carmen González, y dos hijos, Matías Moreno y Ramona Ruiz de Morales, además de las personas que estaban en la casa en el momento de realizarse el padrón: Juana Blanco, madre de Braulio y tres de sus hijos: Joaquín, Rufina y Victoriano.

El 30 de noviembre de este mismo año nace Andrés Francisco Ramón<sup>22</sup>, bautizado como su hermano en la Iglesia de Santa Cruz y apadrinado por sus tíos Ramona González, hermana de su madre, y Francisco Herreros, mancebo de la barbería de su abuelo, quien también había sacado de pila a la primera hija del matrimonio. En ese momento estaban viviendo en casa de María Carmen y Braulio la madre de este último, Juana Blanco, viuda ya de Juan Antonio Ruiz de Morales, y sus hijos Joaquín,

<sup>19</sup> Parroquia de Santa Cruz. Madrid. Bautismos. Libro 40, folio 85 vº.

<sup>20</sup> Parroquia de Santa Cruz. Madrid. Defunciones. Libro 23, folios 230-230 vº.

<sup>21</sup> A. Fernández García y Ángel Bahamonde, *Historia de Madrid*. Madrid Editorial Complutense, 1993, p. 483.

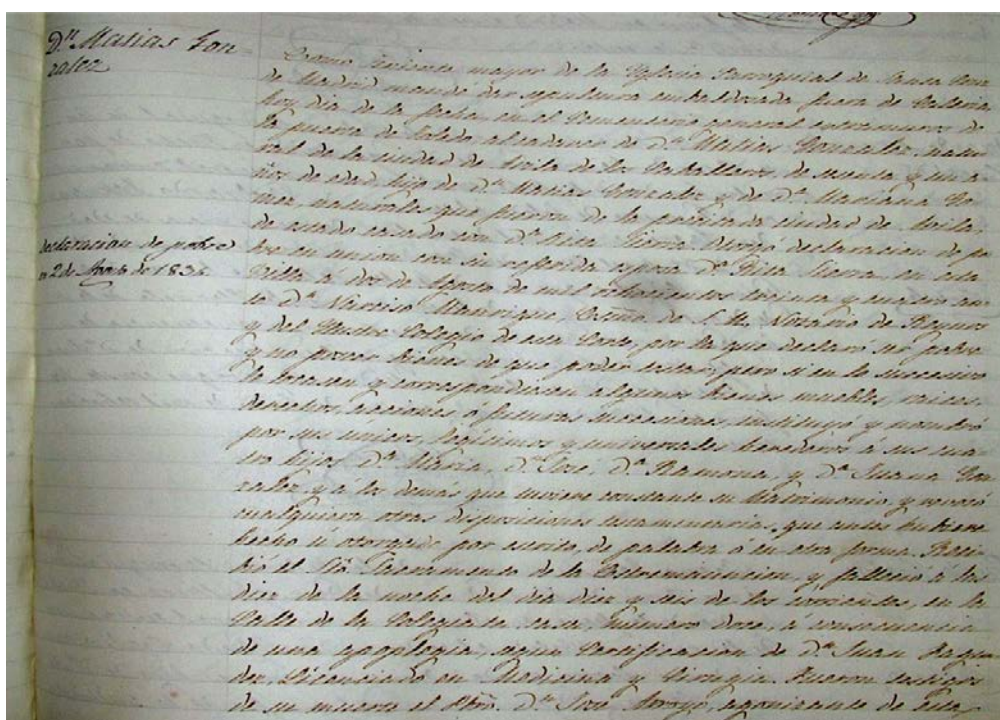
<sup>22</sup> Parroquia de Santa Cruz. Madrid. Nacimientos. Libro 40, folio 769 vº.



que trabajaba como barbero, Rufina y Victoriano<sup>23</sup>.

Como era costumbre en la época, los abuelos maternos del pintor otorgaron declaración de pobres<sup>24</sup> en la notaría de Narciso Manrique el 2 de agosto de 1834, con objeto de recibir sepultura *de misericordia*, cuyos gastos serían sufragados por la parroquia donde fallecieran, evitando así esa carga económica a la familia e instituyendo como herederos de sus posibles bienes a sus hijos, anulando cualquier documento anterior. Termina diciendo:

*En cuyo testimonio así lo dijeron y otorgaron, a quienes yo, el escribano doy fe conozco, y lo firmó el D. Matías y no la D<sup>a</sup> Rita, porque dijo no saber y a su ruego lo hacemos de los testigos presenciales.*



Acta de defunción del abuelo del pintor, Matías González Gómez, el 16 de julio de 1850. Parroquia Santa Cruz de Madrid (actualmente en el Archivo Diocesano).

En el documento hallamos datos sobre los padres de los otorgantes y bisabuelos del pintor: de Matías, Mariana Gómez y Matías González, ambos de Ávila; y de Rita Sierra, Teresa Antón y Manuel Sierra, siendo naturales ella de Madrid y él de Asturias. Para desgracia de la familia, Matías González falleció el 16 de julio de 1850, según se certifica en el acta de defunción<sup>25</sup>:

<sup>23</sup> AVM. Estadística. Padrón año 1847. Figuran tres hermanos menores que Braulio: Joaquín (n. 14 de julio de 1823), soltero y natural de Alamillo, barbero de profesión; Rufina (n. 28 de noviembre de 1826), soltera, natural de Puebla de Alcocer; y Victoriano (n. 28 de marzo de 1830), soltero, natural también de la Puebla de Alcocer en Badajoz. Todos, incluida la madre, declaran llevar 2 meses en Madrid.

<sup>24</sup> Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. Tomo 23909, folios 62 y 62 vto.

<sup>25</sup> Parroquia de Santa Cruz. Madrid. Defunciones. Libro 24, folio 82.

Como teniente mayor de la Iglesia Parroquial de Santa Cruz de Madrid mandé dar sepultura embaldosada, fuera de galería (...) en el cementerio general de extramuros de la Puerta de Toledo al cadáver de D. Matías González, natural de la ciudad de Ávila de los Caballeros, de 61 años de edad, hijo de D. Matías González y de D<sup>a</sup> Mariana Gómez, naturales que fueron de la precitada ciudad de Ávila. Otorgó declaración de pobre, en unión con su referida esposa, D<sup>a</sup> Rita Sierra, en esta villa a dos de agosto de 1834 ante D. Narciso Manrique (...). Declaró ser pobre y no poseer bienes de que poder testar, pero si en los sucesivo le tocasen (...) nombró herederos a sus cuatro hijos: D<sup>a</sup> María, D. José, D<sup>a</sup> Ramona y D<sup>a</sup> Juana González (...) Falleció a las 10 de la noche del día 16 de los corrientes en la Calle de la Colegiata número 12, a consecuencia de una apoplejía (...).

Como él, con toda probabilidad, era el motor económico de la familia, a partir de este momento se rompe la situación de estabilidad: la tienda de barbería se mantuvo algún tiempo hasta que al final se traspasó y las dos familias se dispersaron dejando este barrio.

Empadronamiento general de los habitantes de Madrid en 1. <sup>o</sup> de enero de 1850.									
Distr. de la <i>Asunción</i>		Barrio de la <i>Estación</i>		Calle de la <i>Colegiata</i>					
Censo número <i>5</i>		Cuarto <i>Encana de la Leguina Pastoral</i>		Inquilino D. <sup>o</sup> <i>Braulio Ruiz de Morales</i>					
NOMBRES Y APELLIDOS.	FECHA DEL NACIMIENTO	Lugar de nacimiento con expresión del país por los extranjeros.	VELOCIDAD.	Tiempo de residencia en Madrid.	ESTADO.	Profesión, oficio, u ocupación.		OBSERVACIONES.	
<i>Braulio Ruiz de Morales</i>	<i>22 Marzo 1819</i>	<i>Alamiza</i>	<i>Madrid</i>	<i>31 años</i>	<i>Casado</i>	<i>Barbero</i>			
<i>D.<sup>a</sup> Maria Gomez Gonzalez</i>	<i>8 Nov.<sup>a</sup> 1819</i>	<i>Medina</i>	<i>70</i>	<i>28 años</i>	<i>70</i>	<i>opona</i>			
<i>D. Matias Moreno</i>	<i>4 Marzo 1819</i>	<i>Sevilla</i>	<i>40</i>	<i>1 año</i>	<i>lotero</i>			<i>hijo de D.<sup>a</sup> Maria Gomez</i>	
<i>D. Francisco Ruiz de Morales</i>	<i>20 Nov.<sup>a</sup> 1819</i>	<i>Madrid</i>	<i>30</i>	<i>Siempre</i>	<i>70</i>			<i>hijo de este matrimonio</i>	
<i>Mauricio Rodriguez</i>	<i>19 Junio 1839</i>	<i>Puerto de Almol, extramuros</i>	<i>70</i>	<i>Almoro</i>	<i>70</i>	<i>Mancero de Barbero</i>			
		<i>Por ausencia de mi padre</i>							
		<i>Matias Moreno</i>							

Hoja de empadronamiento del año 1850. En ella figuran Braulio Ruiz de Morales, su padraastro, Carmen González, su madre, Francisco Ruiz de Morales, hermano de madre, y Matías Moreno, que firma el documento por ausencia de Braulio. En la última línea, Mauricio Rodríguez, mozo de barbero. Archivo de Villa, Madrid.

Ramona González y Francisco Herreros, tíos de Moreno, continuaron viviendo un año más en el número 13 antes de marcharse definitivamente. Por el padrón municipal realizado en 1.<sup>o</sup> de enero de 1850 se sabe que Braulio, padraastro de Matías, estaba ausente del domicilio familiar; gracias a esta circunstancia tenemos la primera firma en documento oficial de Matías Moreno, con diez años, en la que se puede ver ya la habilidad y seguridad de su trazo.



El 27 de febrero de 1851 nació Diego Baldomero, hermano de madre de Matías Moreno, último hijo<sup>26</sup> de Braulio y Carmen. Dice el acta:

*Yo, Don Carlos López y Cordero bauticé solemnemente a un niño que nació el día veinte y siete de febrero próximo pasado a las siete de la mañana. Púsele por nombre Diego Baldomero, hijo legítimo de Don Braulio Ruiz de Morales, cursante en cirugía, natural de Alamillo en la provincia de Badajoz y D<sup>a</sup> María González, natural de la plaza de Melilla, feligreses de esta iglesia que viven en la calle de la Colegiata, casa número cinco. Son sus abuelos paternos Juan Antonio Ruiz y Juana Blanco, naturales el primero de Almadén en este arzobispado y la segunda del Viso en la provincia de Córdoba; maternos, Matías González y Rita Sierra, el primero natural de Ávila y la segunda del Real Sitio de san Ildefonso. Fueron sus padrinos que le tuvieron en la pila, Diego Méndez, soltero, natural de Dé en la provincia de Oviedo y la citada su abuela paterna Juana Blanco.*



Dos fotografías del álbum familiar con los retratos de una dama sin identificar. La primera imagen es de Laurent y la segunda de Alonso Martínez y Hermano. Dado que estaban guardadas en el álbum familiar, y por la indumentaria, podría tratarse de una de sus tías: Juana o Ramona

De este niño no se vuelven a tener noticias; probablemente falleció antes de 1857, ya que no figura en el padrón municipal de ese año, en el que estaban domiciliados en la calle de la Torrecilla del Leal, número 26, en el tercer piso de una casa bastante modesta, con una carbonería en la planta baja, esquina con la calle de la Escuadra.

<sup>26</sup> Parroquia de Santa Cruz. Madrid. Nacimientos. Libro 41, folio 131.

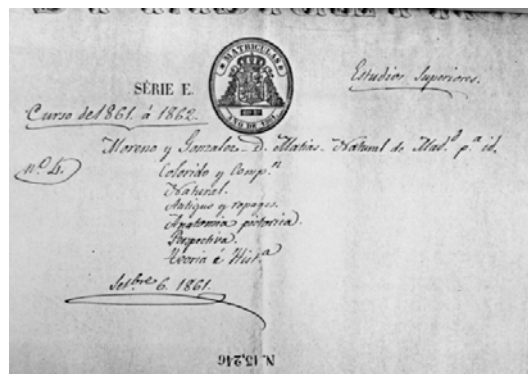
## 2. LA ETAPA DE ESTUDIANTE (1854-1864).

### 2.1. LOS INICIOS EN LA ESCUELA DE BELLAS ARTES DE BARCELONA

En el año 1854 los progresistas llegan al poder por medio de un pronunciamiento, formándose un gobierno de coalición presidido por Espartero, en el que convivieron progresistas y moderados. Este bienio progresista terminará en julio de 1856 con un nuevo gobierno presidido por O'Donell.



Diploma de la Academia de Bellas Artes de Barcelona para el pase de clase, desde la de *pies y manos* a la de *cabezas*. Archivo Moreno-Aguado.



Diploma de la Academia de Bellas Artes de Barcelona otorgando a Matías Moreno una Mención Honorífica correspondiente a la clase de *cabezas*, fechada el 3 de marzo de 1855. A la derecha, hoja de matrícula de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de la Real Academia de San Fernando, correspondiente al curso de 1861-62.

Es en este contexto político y social, cuando vemos a nuestro futuro pintor iniciar su formación académica; los motivos que impulsan a Matías Moreno para cursar estudios artísticos en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona son, de momento, una incógnita; es posible que le llevase allí un traslado relacionado con los asuntos económicos de su familia o pudiera ser, aunque no sale del terreno de la hipótesis, que viendo sus dotes artísticas, sus padres le enviasen a casa de algún pariente domiciliado ciudad condal.

El método utilizado para el aprendizaje de esta materia obligaba a los alumnos a superar los conocimientos marcados por el profesor en cada clase, de forma que no podían pasar a la siguiente hasta que el profesor no les daba un “pase” o permiso para matricularse en otra en la que la materia era más compleja. Se solía empezar dibujando fragmentos de esculturas clásicas, más tarde, dibujo de figura tomado del yeso y se acababa con el modelo del natural.

DE LOS HABITANTES DE MADRID EN 1.º DE ENERO DE 1857.

**ADVERTENCIAS.**

1.º Los respectivos comisionados del Excmo. Ayuntamiento entregarán en las habitaciones las hojas de Padrón, y las recogerán al tercer día siguiente.

2.º El cabeza de familia, ó el que haga sus veces, firmará la matrícula en el lugar designado en la misma, y será personalmente responsable de las faltas que contenga.

3.º La matrícula de cada cuarto ha de comprender todas las personas que en él habitan el día 1.º de Enero del corriente año, y los individuos de la misma familia que por cualquier motivo se hallaren ausentes de la cabeza de familia; esto es, si la de mujer, hijo, primo, huésped &c., y esta se hará en la casilla de los nombres y apellidos.

4.º La relación de las personas empezará por el cabeza de familia; seguirá á él la mujer, hijos, parientes, no parientes, criados domésticos y obreros que habitan en el mismo cuarto, expresando las relaciones de familia; esto es, si la de mujer, hijo, primo, huésped &c., y esta se hará en la casilla de los nombres y apellidos.

5.º Cuando el ausente lo esté por poco tiempo, será inscrito en la relación con nota de *ausente*, que se pondrá en la misma columna de los nombres y apellidos.

6.º Si la ausencia la causare el estar el individuo en otro pueblo sirviendo de criado doméstico, dedicado á la labranza ó otras ocupaciones, aplicando á estos los artículos de la ley de aprendizaje de algún arte ó oficio, será expresado en la nota de *ausente*, expresión del punto en que se halla y con qué motivo ú objeto.

7.º Los que residen en Madrid pero que dependen de otro pueblo, por tener en él casa abierta y verdadera vecindad, ó por estar bajo la potestad de su padre, vecino del mismo pueblo, ó por ser hijo soltero de vi por no llevar un año de vecindad en Madrid, serán inscritos con expresión, en la columna de vecindad, del pueblo do que dependen, y causa de la dependencia.

8.º Los extranjeros expresarán en las casillas respectivas: 1.º el pueblo de su nacimiento y el estado ó nación á que pertenecieran; 2.º si tienen vecindad en esta corte, ó si están matriculados en los consulados en cualquier otro punto de familia; y 3.º la profesión, oficio ó industria que ejerzan.

9.º En la casilla de profesión, oficio ú ocupación, se expresará el que ejerza: en oficio, si es maestro, oficial ú aprendiz; si comerciante, la clase de su comercio; si empleado, la oficina ó establecimiento público.

DISTRITO DE *Alorspitas* BARRIO DE *la Torrecilla* Calle de *la Torrecilla*

Casa número *26* Cuarto *2.º 1.º* Inquilino D. *Bernardo Ruiz de Morales*

NOMBRES Y APELLIDOS.	FECHA DEL NACIMIENTO.			LUGAR DEL NACIMIENTO CON EXPRESION DEL PAIS POR LOS EXTRANJEROS.		VECINDAD.	TIEMPO de residencia en Madrid.	ESTADO.	PROFESION, OFICIO ú OCUPACION.
	Día.	Mes.	Año.	Pueblo.	Provincia.				
<i>Bernardo Ruiz de Morales</i>	<i>26</i>	<i>Mayo</i>	<i>1822</i>	<i>Pueblo de Alarcón</i>	<i>Cast. La Mancha</i>	<i>Madrid</i>	<i>34 años</i>	<i>Viudo</i>	<i>Libero</i>
<i>Francisco Ruiz de Morales</i>	<i>16</i>	<i>Septiembre</i>	<i>1828</i>	<i>Alarcón</i>	<i>Cast. La Mancha</i>	<i>Madrid</i>	<i>28 años</i>	<i>Hijo</i>	<i>Libero</i>
<i>Matías Moreno</i>	<i>14</i>	<i>Marzo</i>	<i>1855</i>	<i>Alarcón</i>	<i>Cast. La Mancha</i>	<i>Madrid</i>	<i>14 años</i>	<i>Hijo</i>	<i>Libero</i>
<i>Francisco Ruiz de Morales</i>	<i>20</i>	<i>Octubre</i>	<i>1855</i>	<i>Alarcón</i>	<i>Cast. La Mancha</i>	<i>Madrid</i>	<i>5 años</i>	<i>Hijo</i>	<i>Libero</i>

Padrón municipal de la casa nº 26 de la calle de la Torrecilla del Leal, habitada por la familia Ruiz de Morales González, correspondiente al 1 de enero del año 1857.

Matías Moreno se matriculó en la Academia de Bellas Artes de Barcelona con catorce años<sup>27</sup> en el curso de 1854-55: en el mes de octubre ingresó en la clase de *pies y manos*, a la vez que en la de *anatomía*; la calidad de sus dibujos hizo que al mes siguiente obtuviese la primera mención honorífica de su carrera, dándole sus profesores el *pase* para la *clase de cabezas*<sup>28</sup>, en la que se matriculó en diciembre, obteniendo una primera mención honorífica en ese mismo mes y una segunda en abril, por lo que no le fue difícil conseguir un *pase* para la clase de *figuras* en mayo<sup>29</sup>. Este vertiginoso avance en sus primeros estudios se debió sin duda a sus dotes innatas para el dibujo que le llevaron rápidamente de una clase a otra con brillantes calificaciones. Se matriculó nuevamente en la Academia de Bellas Artes en el siguiente curso de 1855-56 obteniendo una mención honorífica en la clase de *figuras* el 17 de noviembre.

Sólo permaneció en Barcelona durante los tres primeros meses del año, según la certificación expedida por el director de la Escuela de Bellas Artes a petición del interesado, ya que en el mes de diciembre se vio obligado a trasladarse a Madrid. Gracias a este documento pudo matricularse fuera de plazo en la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de San Fernando<sup>30</sup>.

---

<sup>27</sup> Se conservan las matriculas del curso 1854-55 y diplomas de *pase de clase* en las diferentes asignaturas. Archivo Moreno-Aguado.

<sup>28</sup> Academia de Bellas Artes de Barcelona, Actes 1850-1855: *Diose cuenta de un oficio de la comisión de pintura y escultura, del dos de los corrientes, proponiendo á Don José Remisa, y á Don Cayetano Marti, para el pase á la clase del antiguo: Don Juan Gomez, Don José Mercader, y Don Juan Gene y Guañabens, para la de figuras: Don Juan Gelart, Don Vicente Pou, Don Matias Moreno, Don Ramon Aribau, Don Eliseo Bosch, Don Aureliano Bosch y Don Ibo Ruperto, para la de Cabezas, lo que aprobó la Junta, acordando se librasen á los interesados los correspondientes pases de clase.* Junta General, Barcelona, 3 de diciembre de 1854, pp.177-178.

<sup>29</sup> Academia de Bellas Artes de Barcelona, Actes 1850-1855; Junta general de 6 de mayo de 1855, p. 195; también se conserva el documento en el Archivo Moreno-Aguado.

<sup>30</sup> Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Armario 5, caja 84, legajo 1. En este documento se da la fecha de 5 de diciembre de 1855; en anotación al margen hecha por la secretaria de la Academia se dice que se le matriculó en Colorido y Composición y Anatomía Artística.



Ordenanzas de Policía Urbana. **EMPADRONAMIENTO GENERAL** ANEXO 1077

Art. 8.º. El Ayuntamiento lleva la estadística y padrón general del vecindario. Art. 9.º. Todos los vecinos y residentes en Madrid están obligados a suministrar las noticias que se les piden con este objeto.

**DE LOS HABITANTES DE MADRID EN 1.º DE SETIEMBRE DE 1861.**

**Advertencias.**

1.º El cabeza de familia, ó el que haga sus veces, firmará la matrícula en el lugar designado en la misma, y será personalmente responsable de las faltas que contenga.  
2.º La matrícula de cada cuartel ha de comprender todas las personas que en él habitan en 1.º de Setiembre del corriente año, y los individuos de la misma familia que por cualquier motivo se hallaren ausentes temporalmente.  
3.º La relación de las personas empadronadas por el cabeza de familia: seguirá á él la mujer, hijos, parientes, no arientes, criados domésticos y obreros que habitan en el mismo cuartel, expresando las relaciones que uno á cada cual con el cabeza de familia; esto es, si la de mujer, hijo, primo, hermano, etc., y esto se hará en la casilla de los nombres y apellidos.  
4.º Cuando el transeúnte lo está por poco tiempo será inscrito en la relación con nota de ausente, que se pondrá en la misma columna de los nombres y apellidos.  
5.º Si la ausencia la causare el estar el individuo en otro pueblo sirviendo de criado doméstico, dedicado á la labranza, á otras ocupaciones, aplicado á estudios ó al aprendizaje de algún arte ó oficio, será expresado en la misma columna con la nota de ausente, expresando del punto en que se halla, y con qué motivo ó objeto.  
6.º Los que viajen en Madrid, pero que dependen de otro pueblo, por tener en él casa abierta y verdadera vecindad, ó por estar bajo la potestad de su padre, vecino del mismo pueblo, ó por ser hijo soltero de viuda vecina de aquel pueblo, ó por llevar un año de vecindad en Madrid, serán inscritos con expresión en la columna de vecindad, del pueblo de que dependen y causa de la dependencia.  
7.º Los extranjeros, expresarán en las casillas respectivas: 1.º el pueblo de su nacimiento y el estado ó nación á que pertenecan; 2.º si tienen vecindad en esta Corte, ó si están matriculados en los consulados respectivos; si lo están individualmente ó con toda su familia; y 3.º la profesión, oficio ó industria que ejerzan.  
8.º En la casilla de profesión, oficio ó ocupación, se expresará el que ejerza; en oficio, si es maestro, oficial ó aprendiz; si comerciante la clase de su comercio; si empleado, la oficina ó establecimiento público ó particular en que lo sea.  
9.º Al recibo que hace el cumplimiento de lo que se ordena en estas advertencias, ó á la verdad y exactitud con que debe llevar el padrón, se le impondrá el castigo marcado en el Código penal; teniendo presente que el padrón estará sujeto á comprobación con los datos que se procure la Municipalidad, para cerciorarse de las faltas que contenga.

DISTRITO DE *El Hospital* BARRIO DE *la Torrecilla* Calle de *la Torrecilla del Leal*  
Casa número *26* Cuartel *3.º 22* Inquilino *D. Braulio Ruiz de Morales* Alquiler mensual de la habitación *20.º*

NOMBRES Y APELLIDOS.	NATURALEZA.		FECHA DEL NACIMIENTO.			PARROQUIA donde fué bautizado.	VECINDAD.	TIEMPO de residencia de donde proceden en Madrid.	PUEBLO de donde proceden al año de nacer.	ESTADO.	PROFESION, OFICIO (1) u ocupación.	OBSERVACIONES.
	Pueblo.	Provincia.	Día.	Mes.	Año.							
<i>Carmen González</i>	<i>Madrid</i>	<i>Madrid</i>	<i>14</i>	<i>Julio</i>	<i>28</i>	<i>San Andrés</i>	<i>San Andrés</i>				<i>Escribiente de su marido</i>	
<i>Matías Moreno</i>	<i>Madrid</i>	<i>Madrid</i>	<i>14</i>	<i>Julio</i>	<i>28</i>	<i>San Andrés</i>	<i>San Andrés</i>				<i>Escribiente de su mujer</i>	
<i>Juan Ruiz de Morales</i>	<i>Madrid</i>	<i>Madrid</i>	<i>14</i>	<i>Julio</i>	<i>28</i>	<i>San Andrés</i>	<i>San Andrés</i>				<i>Escribiente de su mujer</i>	
<i>Juan Ruiz de Morales</i>	<i>Madrid</i>	<i>Madrid</i>	<i>14</i>	<i>Julio</i>	<i>28</i>	<i>San Andrés</i>	<i>San Andrés</i>				<i>Escribiente de su mujer</i>	

Hoja del Padrón Municipal de 1861 escrita por la madre del pintor, Carmen González, con una anotación en la casilla destinada a consignar la profesión, oficio u ocupación, donde explica que su esposo está *ausente en la Abana* (sic) y no tienen noticias de él. Archivo de Villa, Madrid.

Se puede comprobar en los padrones municipales<sup>31</sup> como desde el 1.º de enero de 1857 la familia se encontraba ya instalada en Madrid viviendo en la calle de la Torrecilla del Leal. Apenas había pasado un año cuando Braulio Ruiz de Morales, el padrastro de Moreno, quizá acosado por los problemas económicos buscó una salida intentando realizar negocios en ultramar, embarcándose para Cuba, tal vez con la esperanza de poder amasar una fortuna. La familia continuó habitando en la misma casa, como puede rastrearse en los padrones municipales de los años 1857 a 1861, aunque aparecen una serie de datos algo confusos, debidos quizá a la persona que rellenó el documento, como por ejemplo las fechas de nacimiento de los miembros de la familia que no suelen coincidir de unos años a otros, o la utilización de comillas indiscriminadamente que no sirven en este caso para indicar que los conceptos se copian en la casilla inferior, sino que se colocaron sólo para rellenar espacios.

Lo cierto es que según se refleja desde el año de 1858, Braulio Ruiz de Morales, padrastro de Matías Moreno, ya no vivía con su familia sino que se encontraba *ausente a la Abana* (sic) *a diligencias propias*<sup>32</sup>. Esta misma situación se mantuvo en los padrones

<sup>31</sup> Archivo de Villa. Madrid. Estadística. Padrones Municipales por calles. C/ Torrecilla del Leal, nº 26, piso 3º; la familia vivió en esta casa los siguientes años: 1857, 1858, 1859, 1860, 1861 y se marchó de allí tras la muerte de la madre de Moreno en 1862.

<sup>32</sup> En el padrón municipal del año 58, el escribiente pone una nota diciendo que el cabeza de familia no firma por estar ausente; en los del 59 y 60, escritos por Carmen González se dice que está *ausente en la Abana*; el del año 61 está cumplimentado por Matías y su madre, quien escribe con una caligrafía borrosa que podría indicar que ya estaba enferma, pues fallece a los pocos meses.

correspondientes a los años 1859 y 1860. Al año siguiente ya ni siquiera está su nombre en el documento municipal, apareciendo Carmen González como cabeza de familia, pues su marido no volvió nunca de Cuba, consignándose en el padrón la siguiente anotación autógrafa de ella en el apartado correspondiente a profesión, oficio u ocupación:

*Mi esposo, librero, ace (sic) 4 años que está ausente y más de tres que no sabemos del.*

Este es el último documento en que aparece la madre de Matías Moreno, pues murió seis meses más tarde, el 10 de febrero de 1862. En el libro de defunciones de la parroquia de San Lorenzo de Madrid está inscrito el fallecimiento de D<sup>a</sup> María del Carmen González Sierra, de 40 años de edad que vivía en la calle Torrecilla 26. Fue enterrada en el cementerio de la Puerta de Toledo<sup>33</sup>; falleció sin dejar testamento, a causa de una enfermedad intestinal.

Aunque desconocemos muchas de las circunstancias familiares de Moreno, es un hecho que la temprana pérdida de sus padres afectó en gran manera a su vida; su profesor, Federico de Madrazo, fue para él una figura paternal y un modelo de conducta. Éste le apreciaba mucho por sus dotes artísticas y su seriedad, pues entre las cosas que más le irritaban de los estudiantes era que fuesen poco trabajadores y no ver en ellos interés. En sus memorias cuenta cómo se pasaba las dos horas de clase *y a veces más, corrigiéndoles, enderezando las figuras y animándoles*<sup>34</sup>. Se quejaba también de no ver en sus alumnos demostración alguna de cariño, aunque añadía que *a pesar de todo, me parece que algunos me quieren*. Matías Moreno le profesó toda su vida auténtica devoción y Federico le trató siempre con gran familiaridad. En una carta dirigida a su hijo Raimundo, fechada en Madrid el 19 de febrero de 1862, refiere con tristeza las duras circunstancias de su discípulo, y da también la impresión que era invitado asiduamente a su casa:

*La madre del pobre Matías Moreno ha muerto últimamente y el pobre muchacho ha quedado enteramente solo –la otra noche vino a comer- también.*<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> Archivo de Villa, Madrid. Estadística. 722/97. Defunciones año 1862, Enero-abril, Folio 88 vto. El relato sobre usos y costumbres, estado de los cementerios madrileños y las reformas de José Bonaparte pueden leerse en el libro de Ramón Mesonero Romanos: *Escenas y Tipos Matritenses*. Imprenta y Litografía de Gaspar Roig. Madrid 1851. Para tener una perspectiva exacta de los principales cementerios de Madrid, consultar las obras del profesor Carlos Sagar Quir, entre ellas, *Mesonero Romanos y el otro Madrid: Los Cementerios*. Imprenta Municipal, Madrid, 2004.

<sup>34</sup> Catálogo de la Exposición *Federico de Madrazo*, Museo Romántico, 3 de octubre a 13 de noviembre de 1994. Madrid, Amigos del Museo Romántico, 1994, p. 80.

<sup>35</sup> Federico de Madrazo, *Epistolario*. Tomo II, Madrid, Museo del Prado 1994. Carta n° 250, pp.589-590.



Fotografía de Antolín Monescillo y Viso, por J. Martínez Sánchez, que Moreno conservó en su álbum fotográfico familiar. A la derecha copia de Van Dyck realizada por Matías Moreno con 19 años y dedicada a su tío, que se conserva en el Real Monasterio de San Clemente de Toledo. En la dedicatoria dice: *A mi querido y respetado tío D. Antolín Monescillo. Matías Moreno. Tomado del original de Van Dyck, año de 1859.* Abajo retrato de Monescillo por Moreno. 1892.





*Un futuro poeta*, óleo de Matías Moreno en la colección Nodal de Toledo. En el ángulo inferior izquierdo está la dedicatoria al Marqués de Benemejis de Sistallo. A la derecha, boceto a la acuarela en el que se aprecia una primera propuesta para el fondo con el puente de San Martín.

A pesar las adversidades, su coraje y esfuerzo le hicieron seguir, prácticamente solo, el camino que él mismo había elegido para su vida. Se tienen muy escasas noticias de sus relaciones familiares aunque por las dedicatorias de las fotografías de épocas posteriores, sabemos que estuvo en contacto con la familia de su padre que residía en Valencia. Entre ellos estaba su tío Antolín Monescillo y Viso que llegaría a ser arzobispo de Toledo, de quien seguramente recibió ayuda durante los años de estudiante y a quien dedica respetuosamente una de sus primeras copias realizadas en el Prado, una *Piedad* de Van Dick. Buscó también un protector en el Marqués de Benemejis de Sistallo, senador por Granada, aunque la única referencia que conocemos es la dedicatoria del cuadro *Un futuro poeta*, en la que se declara su *devoto servidor*.

Moreno nunca habló de su infancia ni de sus cuitas familiares; su compañero Federico Latorre dice de él que su actitud era reservada; no se conserva ningún documento ni correspondencia con su hermano ni hay constancia de que lo mencionase nunca. Es una incógnita cómo quedó la situación de los dos muchachos tras el fallecimiento de Carmen González e incluso podemos preguntarnos si sobrevivió su hermano, Antonio Ruiz de Morales González. Sólo hay una postal de 1904 en que el periodista Julio Milego escribe a Moreno diciendo que se dirige a Madrid *en compañía de su simpático sobrino*. De momento no se conocen más noticias en relación a la vida personal de Moreno en esta etapa.



## 2.2. LA ESCUELA ESPECIAL DE PINTURA, ESCULTURA Y GRABADO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO EN MADRID.

Durante todo el siglo XIX las Academias continúan en su papel rector de la vida artística del país y desde la postura oficial influyen decisivamente en la formación de los artistas, en la creación de los conceptos estéticos del momento y en la protección del patrimonio a través de las Comisiones de Monumentos. Según Mesonero Romanos:

*Las Escuelas de Nobles Artes de San Fernando se dividen en tres escuelas en las cuales se enseña lo siguiente: en la calle Alcalá matemáticas, modelo natural y yeso, arquitectura y geometría práctica; y en las del convento de la Merced y calle Fuencarral, dibujo, perspectiva y adorno; las horas son por la noche y por el reglamento son preferidos para entrar los niños que siguen algún oficio<sup>36</sup>.*

A partir de 1857 se organizó la enseñanza de las Bellas Artes en España de una manera estable e independiente, de tal forma que en la Academia se separó el estudio de las asignaturas, quedando regulado a través de un Reglamento que se modificó posteriormente en varias ocasiones. Para matricularse en los estudios superiores, además de pagar 60 reales, el aspirante debía tener 19 años cumplidos, haber sido aprobado en las clases de dibujo hasta el de *figura humana de cuerpo entero* y presentar certificación de haber realizado los siguientes estudios: religión y moral, retórica y poética, gramática castellana, historia de España y elementos de historia universal, elementos de geometría, elementos de física y química, de historia natural, de psicología y lógica y una lengua viva.

Entre la documentación proveniente de la Real Academia de San Fernando que se conserva la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid están los libros de matrículas desde 1857 a 1904<sup>37</sup> y las listas de alumnos elegidos para premios; gracias los datos contenidos en los libros, podemos saber que en el curso de 1857-58 figura Matías Moreno con la matrícula nº 103; esta información consta también en el acta de la junta de profesores del día 1 de junio de 1858.<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> Ramón Mesonero Romanos, *Manual de Madrid. Descripción de la Corte y de la Villa*. Madrid, Imprenta de M. de Burgos 1833. Cap. VIII, p. 209.

<sup>37</sup> Facultad de Bellas Artes de la U.C.M., caja 174: Libro de Matriculas desde 1857 a 1904; curso 1857-58, pp. 158-163. Caja 177: lista de alumnos elegidos para premio.

<sup>38</sup> Facultad de Bellas Artes de la U.C.M., caja 176, Libro de Actas de 1857-81. Tomo I, p. 23

<p><i>Estudios Superiores</i></p> <p>Lista de los discípulos que han sido Matriculados en el curso</p> <p>de</p> <p>1857 á 1858.</p>			
19	Martin y Risco	D. Juan	Manizales
30	Martin y Monzon	D. Jose	Matanzas
37	Merino y Lucena	D. Francisco	Madrid.
51	Moratana y Hernandez	D. Luis	D.
56	Moreno y Moreno	D. Jose	Almeria
61	Menendez y Marin	D. Pedro	Madrid.
63	Moreno y Villette	D. Victoriano	Id.
66	Menendez y Menendez	D. Gaspar	Id.
103	Moreno	D. Matias	
104	Molina	D. Angel	Madrid.
116	Maurita	D. Gabriel	
120	Martin	D. Enrique	
123	Maurique	D. Jose M <sup>o</sup>	

Lista de alumnos matriculados en el curso de 1857-58, tomada del Libro de Matrículas. Archivo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.

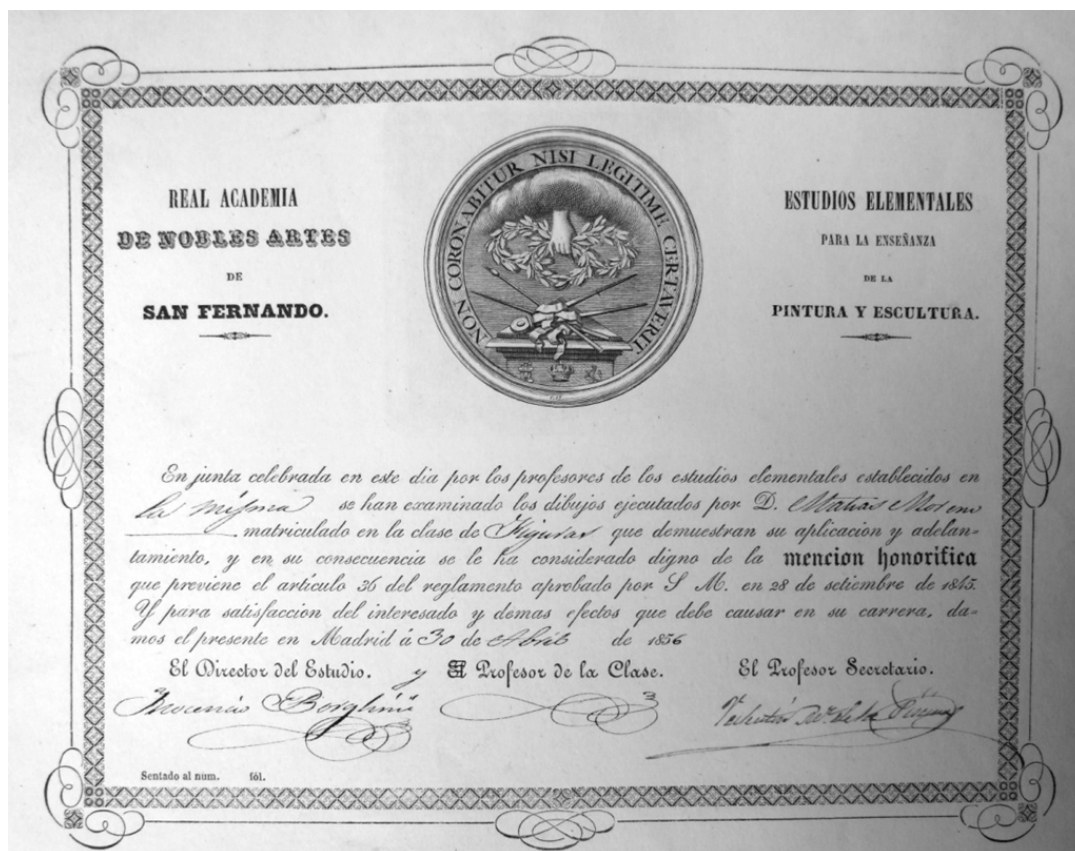
Contrastando la información que nos ofrecen las papeletas de matrícula guardadas por Moreno, con la que se conserva en los archivos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se observa que, según el listado de 1857-58, el joven pintor estuvo matriculado solamente en dos asignaturas de las que formaban la totalidad del curso: *Antiguo y Ropajes*, que impartía Carlos Luis de Ribera -en la que sacó una calificación de *bueno*<sup>39</sup>- y *Colorido y Composición*, en la que obtuvo una nota de *sobresaliente*, cuyo profesor era Federico de Madrazo. En este curso, además de las asignaturas que estudiaba Moreno, se impartían: *Teoría e Historia de las Bellas Artes*, que contaba con muy poco alumnado, *Paisaje*, a cargo de Carlos de Haes, *Perspectiva*, *Dibujo del Natural*, y dibujo *del Antiguo y Modelado*, que impartía José Piquer. Estaban además las poco concurridas clases de Grabado.

Contrastando la información que nos ofrecen las papeletas de matrícula guardadas por Moreno, con la que se conserva en los archivos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se observa que, según el listado de 1857-58, el joven pintor estuvo matriculado solamente en dos asignaturas de las que formaban la totalidad del curso: *Antiguo y Ropajes*, que impartía Carlos Luis de Ribera -en la que sacó una calificación de *bueno*<sup>40</sup>- y *Colorido y Composición*, en la que obtuvo una nota de *sobresaliente*, cuyo profesor era Federico de Madrazo. En este curso, además de las asignaturas que estudiaba Moreno, se impartían: *Teoría e Historia de las Bellas Artes*, que contaba con muy poco alumnado, *Paisaje*, a cargo de Carlos de Haes, *Perspectiva*, *Dibujo del Natural*, y dibujo

<sup>39</sup> Facultad de Bellas Artes de la U.C.M. Calificaciones del curso 1857-58. Lista firmada por Carlos Luis de Ribera el 6 de noviembre de 1857 en la que aparecen los siguientes alumnos: Raimundo de Madrazo, José Martí, José Sánchez Pescador, Martín Rico, Plácido Francés, Eduardo Zamacois, Ricardo y Eduardo Balaca, Joaquín María Herrero, Alejandro Ferrant, José Moreno Moreno, Vicente Esquivel y Matías Moreno.

<sup>40</sup> Facultad de Bellas Artes de la U.C.M. Calificaciones del curso 1857-58. Lista firmada por Carlos Luis de Ribera el 6 de noviembre de 1857 en la que aparecen los siguientes alumnos: Raimundo de Madrazo, José Martí, José Sánchez Pescador, Martín Rico, Plácido Francés, Eduardo Zamacois, Ricardo y Eduardo Balaca, Joaquín María Herrero, Alejandro Ferrant, José Moreno Moreno, Vicente Esquivel y Matías Moreno.

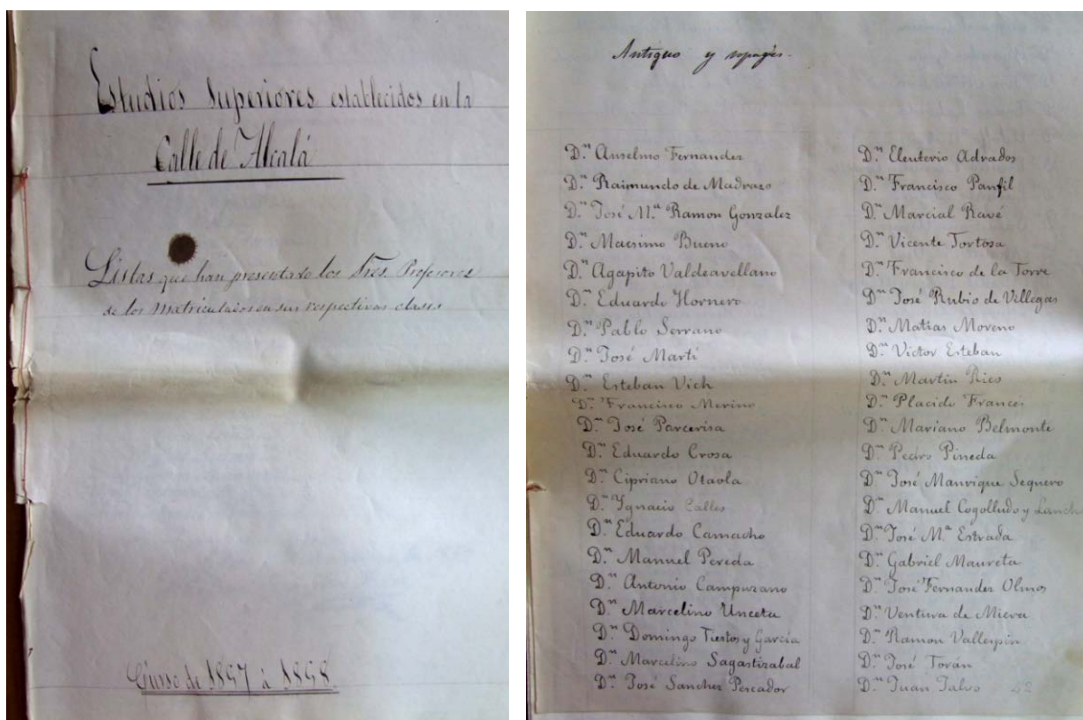
*del Antiguo y Modelado*, que impartía José Piquer. Estaban además las poco concurridas clases de Grabado.



Diploma expedido por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando concediendo a Matías Moreno una Mención Honorífica por sus dibujos en la clase de figuras; fechado el 30 de abril de 1856.

Contrastando la información que nos ofrecen las papeletas de matrícula guardadas por Moreno, con la que se conserva en los archivos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se observa que, según el listado de 1857-58, el joven pintor estuvo matriculado solamente en dos asignaturas de las que formaban la totalidad del curso: *Antiguo y Ropajes*, que impartía Carlos Luis de Ribera -en la que sacó una calificación de *bueno*<sup>41</sup>- y *Colorido y Composición*, en la que obtuvo una nota de *sobresaliente*, cuyo profesor era Federico de Madrazo. En este curso, además de las asignaturas que estudiaba Moreno, se impartían: *Teoría e Historia de las Bellas Artes*, que contaba con muy poco alumnado, *Paisaje*, a cargo de Carlos de Haes, *Perspectiva*, *Dibujo del Natural*, y dibujo *del Antiguo y Modelado*, que impartía José Piquer. Estaban además las poco concurridas clases de Grabado.

<sup>41</sup> Facultad de Bellas Artes de la U.C.M. Calificaciones del curso 1857-58. Lista firmada por Carlos Luis de Ribera el 6 de noviembre de 1857 en la que aparecen los siguientes alumnos: Raimundo de Madrazo, José Martí, José Sánchez Pescador, Martín Rico, Plácido Francés, Eduardo Zamacois, Ricardo y Eduardo Balaca, Joaquín María Herrero, Alejandro Ferrant, José Moreno Moreno, Vicente Esquivel y Matías Moreno.



Listas de alumnos de las clases de Estudios Superiores, en el curso de 1857 a 1858. Entre ellos aparece Matias Moreno como asistente a la clase de *Antiguo y Ropajes* que impartía Carlos Luis de Ribera. Archivo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.



Detalle de la famosa fotografía de alumnos y profesores de la Academia, realizada en el estudio del fotógrafo Alonso Martínez y Hermano, en el pasaje de Murga, sobre 1858. Moreno aparece ensimismado, con la mano en la cabeza; en el ángulo inferior derecho, su compañero el pintor Eduardo Zamacois. Original de la colección Moreno-Aguado, que también se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid.



Como ya señalamos anteriormente, apenas había pasado un año desde la llegada a Madrid de la familia Ruiz de Morales-González, cuando el padrastro de Moreno, se embarcó para Cuba y no volvió jamás. La familia continuó habitando en el mismo sitio, la calle de la torrecilla del Leal, como puede comprobarse en los padrones municipales de los años 1857 a 1861. Desde 1858, Braulio Ruiz de Morales se encontraba *ausente a la Abana* (sic) *a diligencias propias*<sup>42</sup>. En 1861 ya aparece Carmen González como cabeza de familia, consignándose en el padrón que partió hacía ya cuatro años, de los que llevaban más de tres sin recibir ninguna noticia de su paradero.



Segunda versión, inédita hasta ahora, de la conocida fotografía de alumnos y profesores de la Academia, realizada en el estudio del fotógrafo Alonso Martínez y Hermano, sobre 1858. Moreno aparece a la izquierda, al lado del pedestal, mirando al espectador apoyando el brazo sobre su compañero y amigo Eduardo Zamacois.

Esta ausencia explica el hecho de que Moreno se viera obligado a compaginar sus estudios con trabajos de dibujante y litógrafo, pues desaparecido su padre y con un hermano pequeño, él se sentiría responsable del sustento de la familia. De hecho a partir del curso 1858-59 únicamente asistió a las clases de Federico de Madrazo.

Serán sus compañeros en ese curso:<sup>43</sup> Alejandro Ferrant, Eduardo Zamacois, Dionisio Nogueras, los hermanos Balaca, José Moreno Moreno, Martín Rico Ortega, José

<sup>42</sup> En el padrón municipal del año 58, el escribiente pone una nota diciendo que el cabeza de familia no firma por estar ausente; en los del 59 y 60, escritos por Carmen González se dice que está *ausente en la Abana*; el del 61 está escrito por Matías y su madre que murió en 1862.

<sup>43</sup> Facultad de Bellas Artes de la U.C.M.: *Estado que manifiesta los alumnos de los estudios superiores que han sido matriculados en el curso académico de 1857 a 1858 y han ganado curso, con las notas que han obtenido en el*

Martí y Monsó, Raimundo de Madrazo, Joaquín María Herrero, Vicente Esquivel y José Parcerisa, entre otros artistas cuyos nombres son mucho menos conocidos.



Fotografía estereoscópica de alumnos y profesores de la Academia realizada en el estudio del fotógrafo Alonso Martínez y Hermano sobre 1858. Abajo dos detalles, del grupo y del pintor Matías Moreno que aparece a la derecha en primer término con el brazo en jarras. Esta tercera versión tiene menos nitidez que las dos anteriores.

Data del curso, 1858-1859, la fotografía realizada por *Alonso Martínez y Hermano* en su estudio de la calle de la Montera, en la que aparecen alumnos y profesores

---

*examen de sus obras y ejercicios prácticos.* De los 35 alumnos que componían el curso se exponen aquí los nombres de los más conocidos: Alejandro Ferrant, Dionisio Nogueiras, Eduardo Hornero, Eduardo Zamacois, Esteban Vich y Tortell, Eduardo Balaca, José Martí y Monsó, José Tapiró, José Horneros y Argalla, Juan Crosas, Joaquín María Herrero, José Rubio de Villegas, José Fernández Bernardo, Miguel María Ocal, Miguel Pueyo, Pedro Peñas, Plácido Francés, Raimundo de Madrazo, Ricardo Balaca y Ramón Vallespín.



de la Academia<sup>44</sup>. Matías conservó cuidadosamente en su colección de fotografías un ejemplar de ésta, además de una segunda foto, inédita y prácticamente igual, que responde a una toma diferente con alguna variación en las posturas, y una tercera, de pequeño tamaño con doble imagen, realizada para ser vista con un estereóscopo, en la que alumnos y profesores ocupan sitios diferentes, notándose la ausencia de Federico de Madrazo.

En el curso de 1858-59 se encontraba inscrito con la matrícula nº 17, obteniendo *sobresaliente* en colorido y composición y *aprobado* en los ejercicios. El año siguiente no se matriculó, no habiendo datos de sus actividades en ese periodo. Una vez más le vemos el curso 1860-61 con la matrícula nº 8, repitiendo con *sobresaliente* en colorido y composición y *bueno* en los ejercicios prácticos.



Dos fotografías anónimas de Matías Moreno en formato de *carte de visite*, realizadas en el mismo estudio, -con fondos diferentes, aunque la alfombra es igual-, y fechadas el 26 de abril de 1861.

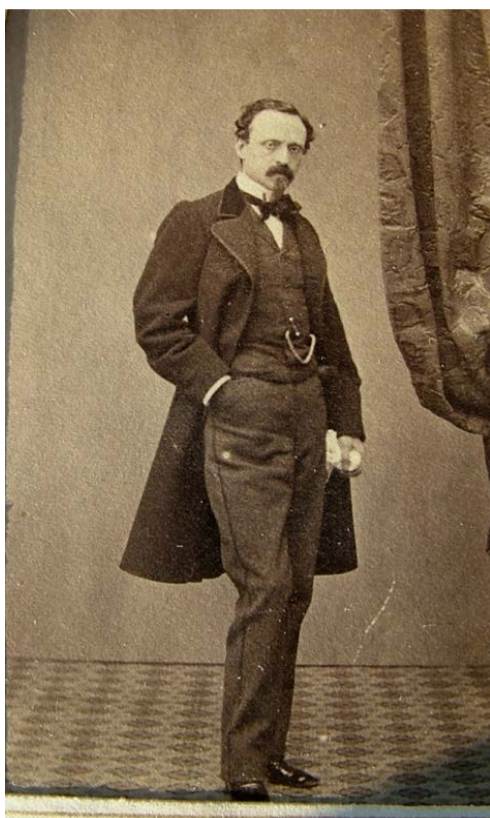
Continuó sus estudios volviendo a matricularse en el curso de 1861-62, obteniendo la calificación de *notablemente aprovechado* tanto en la asignatura que impartía Federico de Madrazo como en los ejercicios. Como ya vimos la madre de Matías Moreno, María del Carmen González Sierra, murió durante ese curso, el 10 de febrero de

---

<sup>44</sup> Esta fotografía se conserva en la Biblioteca Nacional en la colección *Iconografía Hispana*. (284x380m/m.) fechada por Gerardo Kurtz en 1858, año en que Alonso Martínez ocupaba el estudio que a finales de 1851 se había hecho construir Charles Clifford y que utilizaría menos de un año. En la imagen se ve la zona despejada para realizar las fotografías, de grandes dimensiones y totalmente acristalada.

1862, con 40 años, siendo enterrada de misericordia en el cementerio de la Puerta de Toledo<sup>45</sup>. La familia todavía estaba viviendo en la calle de la Torrecilla del Leal, 26, aunque se mudaron de domicilio en ese año.

Tras la muerte de su madre marchó a Valencia, donde vivían algunos de sus parientes, de los que se tiene noticia de su primo Eduardo Moreno. Esto explica que, pese a guardar la papeleta de matrícula del curso 1862-63, Moreno no figuraba como alumno en el libro de matrículas. En su colección se conservan dos fotografías en formato *carte de visite* de un joven y elegante Moreno, obra de los fotógrafos italianos *Ludovisi y señora*<sup>46</sup>, que fueron de los primeros que trabajaron en Valencia; fechadas en el 1 de octubre de 1863.



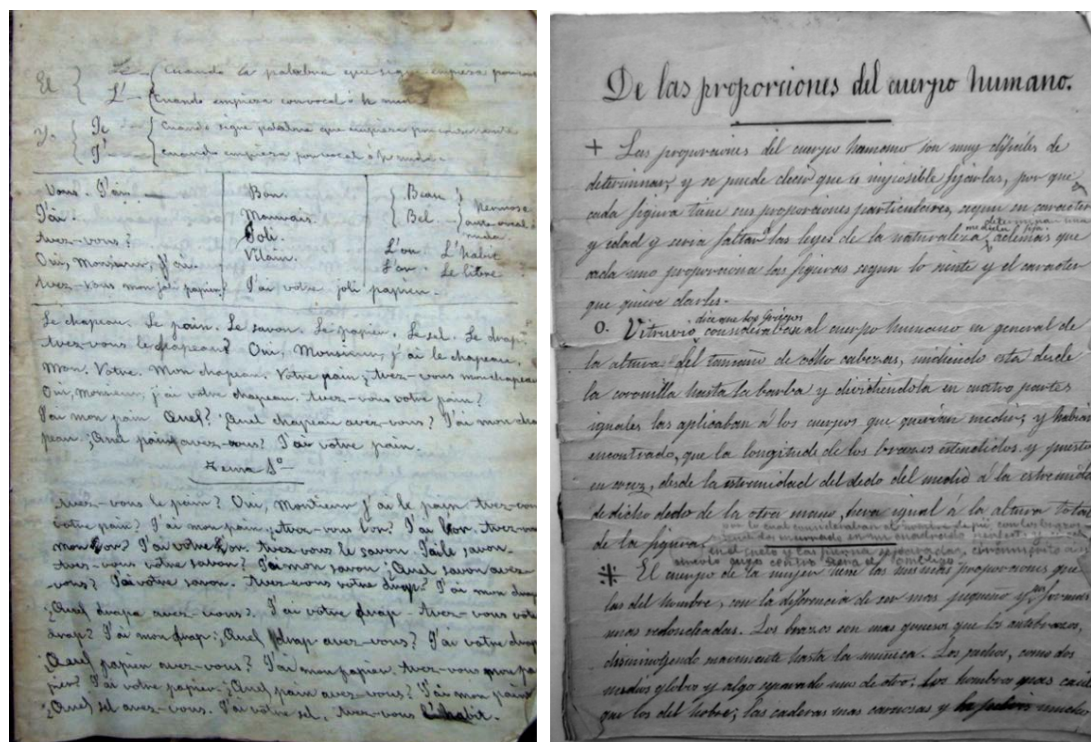
Fotografías en formato de *Carte de Visite*, de Federico de Madrazo y de su hijo Raimundo, compañero de estudios, que conservaba M. Moreno junto a las de su familia en su álbum personal.

<sup>45</sup> Archivo de Villa, Madrid. Estadística. 722/97. Defunciones año 1862, Enero-abril, Folio 88 vrº. Sobre los cementerios madrileños ver Ramón Mesonero Romanos: *Escenas y Tipos Matritenses*. Imprenta y Litografía de Gaspar Roig. Madrid 1851. Interesantísimos los estudios de Carlos Saguar Quer, "El Cementerio General del Sur o de la Puerta de Toledo, obra del arquitecto Juan Antonio Cuervo" en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* nº 24. Madrid 1987, pp 111-120. "Un Père Lachise para Madrid. El debate sobre los cementerios en el siglo XIX" en *Anales del Instituto de Estudios madrileños*, Madrid 1998, pp 59-87. *Mesonero Romanos y el otro Madrid: los Cementerios*. Imprenta Municipal, Madrid, 2004.

<sup>46</sup>Ver el trabajo de investigación con datos biográficos sobre esta desconocida fotografía valenciana: Mª de los Santos García Felguera, "Investigación sobre una fotografía que trabajó en España en el siglo XIX: la Señora Ludovisi", en *Imatge i recerca, 10es Jornades Antoni Varés*, Girona, Ajuntament, Centre de Recerca i Difusió de la Imatge (CRD), 14 de noviembre, 2008.



Matías volvió a Madrid en otoño, a tiempo de estudiar una vez más bajo la dirección de Federico de Madrazo. El curso de 1863-64 es el último de Moreno en la Academia, matriculado con el nº 13 en la asignatura de Dibujo del Natural, obteniendo tanto en los ejercicios como en la *materia*, un *notablemente aprovechado*. También en *Colorido y Composición*, dirigida por Federico de Madrazo, donde figura con el número 20 de clase. Las demás asignaturas que se estudiaban durante el curso aparecen detalladas en las hojas de matrículas: *Dibujo del Natural*, *Dibujo del Antiguo y Ropajes*, *Anatomía Pictórica*, *Perspectiva y Teoría e Historia*.



Dos hojas de apuntes de la época de estudiante de M. Moreno: a la izquierda verbos y gramática francesa y a la derecha, apuntes de la clase de dibujo sobre las proporciones en el cuerpo humano.

En palabras de su condiscípulo Federico Latorre, Moreno *fue fiel discípulo, admirador y más tarde amigo* de Federico de Madrazo; cuando le conoció era el profesor de *Dibujo del Antiguo y Ropajes*, haciéndose cargo de la clase de *Colorido y Composición* a la muerte de su padre. En palabras de Martín Rico, Madrazo fue el *verdadero líder de todos los estudiantes de la época* e influyó poderosamente en varias generaciones de artistas<sup>47</sup>.

Moreno recibió igualmente clases y consejos de Luís de Madrazo, hermano de Federico, de quien fue vecino durante algún tiempo, pues vivían en el mismo edificio de la calle Caballero de Gracia nº 37. Según el libro de registros de copistas del Museo del Prado, Luís es quien figura como garante del pintor durante los primeros años.

<sup>47</sup> A propósito de esto, Federico de Madrazo escribe en sus Memorias: *hace veinte y tantos años soy profesor de la Escuela; todos los jóvenes que hoy se distinguen en las Exposiciones de Bellas Artes se puede decir que son discípulos míos*, en Catálogo de la Exposición Federico de Madrazo, Museo Romántico, 3 de octubre a 13 de noviembre de 1994. Amigos del Museo Romántico, Madrid 1994, p. 80.

Para el pintor toledano José Vera:

*El temperamento artístico de Moreno formóse dentro del eclecticismo de su maestro Federico de Madrazo, a quien el Arte Español es deudor de inmensos beneficios. (...) es una suerte para su formación artística, haber sido guiados sus pasos por uno de los más meritísimos pedagogos de la pintura española, pues de su acertado consejo y su elevado criterio, unidos a la corrección y elegancia de su atildado estilo, recibió y asimiló exquisiteces de gusto y corrección que le acompañaron hasta sus últimos momentos.<sup>48</sup>*



Detalle de la fotografía de Alonso Martínez y Hermano. Los profesores de la Academia: Carlos Luis de Ribera, Carlos de Haes, Federico de Madrazo, Juan Antonio de Ribera (padre) y en el centro, abajo, Pablo Gonzalvo.

Rosa Pérez y Morandeira nos proporciona unos preciosos apuntes sobre lo que eran las clases en la Academia de San Fernando en su estudio sobre Vicente Palmaroli comentando:

*Las malas condiciones de trabajo en la Academia por aquellos años y de las peleas que se organizaban entre los estudiantes en la clase de D. José de Madrazo por colocar sus caballetes cerca de la luz. (...) La verdad es que D. José era muy impopular entre sus alumnos de la Academia por la fama que tenía de cacique de las Artes. En cambio su hijo Federico (...) les caía muy simpático y llegó a tener*

---

<sup>48</sup> Vera González, José, "Del artista Matías Moreno". Revista Toledo. Año IV, nº 95, Toledo 1918. pp. 74-75.

*sobre ellos tal ascendiente, que muchos le consideraron el verdadero maestro de toda esa generación.*

A pesar de no haber recibido clases directas de él, Moreno asimila de Carlos de Haes un concepto moderno del paisaje y cada vez más acusado con los años, un deseo de retratar la naturaleza de forma directa, sin idealizaciones, haciéndola casi protagonista del cuadro. En estos años fue compañero y gran amigo de Eduardo Fernández Pescador, más tarde profesor en San Fernando, especialista en el arte de la medalla, con una brillante carrera aunque desgraciadamente murió muy joven, en 1872<sup>49</sup>. Eduardo regaló a Moreno una medalla conmemorativa con motivo de la boda con Josefa Martín en 1868.



Fotografías dedicadas a Moreno de sus compañeros en la Academia que conservaba en su álbum familiar. De izquierda a derecha, Eduardo Zamacois, Pablo Gonzalvo e Ignacio León y Escosura.

A lo largo de estos años de estudio, conoce a otros muchos compañeros con los que mantendrá una relación de amistad, especialmente con Miguel Blay, Ignacio León y Escosura, José Moreno Carbonero, el vallisoletano Miguel Jadraque, Casto Plasencia, Manuel Domínguez, Martín Rico, los hermanos Balaca, Alejandro Ferrant, sobrino del pintor Luis Ferrant, Serafín Rincón, José Moreno Moreno (al que llamaban jocosamente *Moreno el feo* para distinguirlo de Matías), Raimundo de Madrazo, -hijo de Federico- y otros mayores que él como Vicente Palmaroli, Eduardo Rosales, Mariano Fortuny, además de Ricardo de Madrazo, hijo menor de su profesor, a quien le unirá una entrañable y profunda amistad.

Martín Rico Ortega en su libro *Recuerdos de mi vida*, retrata sus impresiones sobre el ambiente de la clase y la orientación de la enseñanza en la Academia:<sup>50</sup>

<sup>49</sup> Sobre este artista se pueden consultar algunas breves notas en la Galería Biográfica de Ossorio y Bernard o la *Historia del Grabado en España* de Fernando Gallego en Cuadernos Arte Cátedra, Madrid 1990; Francisco José Portela Sandoval, "En torno al Arte de la Medalla o del Grabado en Hueco en España: dos informes de José Esteban Lozano" en *Anales de Historia del Arte*, nº 2, 1990, pp. 179-192.

<sup>50</sup> Martín Rico Ortega, *Recuerdos de mi vida*, Imprenta Ibérica, Madrid 1906. p. 17-19.



*Después entré en la clase de colorido de la que era profesor Federico de Madrazo, verdadero maestro de toda la juventud de entonces y el que ha tenido más influencia en la enseñanza. Todo moderno, a la altura de Europa de entonces; con él desapareció aquella rutina y mal gusto de la época anterior. (...) Fue aquella época de lo más brillante, de la cual formaba parte casi todos los que después se han dado a conocer por sus obras, exceptuando los catalanes, que ya tenían sus enseñanzas muy adelantadas, las demás provincias estaban todas representadas. Se trabajaba verdaderamente con entusiasmo, por amor al estudio y por ver quien hacía la mejor figura en la semana; (...) se trabajaba por saber y nada más; algunos encontrarán esto exagerado pero es porque no han conocido la época a que me refiero.*



Fotografía del cuadro de Eduardo Rosales, *Don Juan de Austria es presentado a Carlos V en Yuste*, (1871) que el autor dedica a su amigo y compañero de estudios Matías Moreno.

Este librito tuvo mucha difusión entre los artistas, quienes en sus propios escritos van reproduciendo las ideas de Rico siempre que hablan de la Academia o de la importancia de Federico de Madrazo como artífice de varias generaciones de grandes artistas españoles. Otro de sus discípulos, Federico Latorre y Rodrigo<sup>51</sup>, echando mano de sus recuerdos, retrata al joven pintor Matías Moreno a través de las páginas de la revista Toledo:

*Al acudir por primera vez a la clase de colorido de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, allá por el año 60, la natural emoción que me produjo aquel ascenso en los comienzos de mi carrera que me ponía al lado de Paco Domingo, Alejandro Ferrán, Casto Plasencia, Manuel Domínguez y tantos otros cuya paleta*

<sup>51</sup> Federico Latorre y Rodrigo. A.G.A. Expediente personal. Caja 31 / 14892.

Natural de Toledo. 6 de agosto de 1840. Hijo de un juez. Becado por la Diputación de Toledo en 1867 para estudiar en Italia. Compañero de Moreno en la Academia de San Fernando. Fue profesor de dibujo y lengua francesa en academias preparatorias. Escribió un libro de texto titulado *Nuevo método teórico práctico para aprender el francés*. Medalla de bronce en la Exposición Provincial de Toledo de 1866 y otra en 1888, por un método razonado de dibujo en 10 cuadros, obtenida en la Exposición Universal de Barcelona. Fundador y director artístico de *El Nuevo Ateneo* y la revista *Toledo*. Mención honorífica por *Puerta de la sala capitular en la catedral de Toledo* en la Exposición de Bellas Artes de Madrid de 1892. Mención honorífica por el cuadro *Interior de la catedral de Toledo* en la Exposición de Bellas Artes de Madrid de 1895. Mención honorífica por *Puerta de Santa Catalina*, en la Exposición de Bellas Artes del 97. En 1898 se le nombra catedrático de lengua francesa en el Instituto de Toledo y en 1902 profesor de la Escuela Superior de Artes e Industrias. Fue secretario segundo de la comisión oficial de información sobre el estado y necesidades de las clases obreras de la provincia de Toledo; vicepresidente y secretario de la Sociedad Económica de Amigos del País de Toledo y socio correspondiente de las de Granada y Cádiz.

*mantiene enhiesta la gloriosa bandera del Arte español, no me impidió fijarme en un compañero de alguna menos edad que yo; era un mozo esbelto, fornido, elegante, de maneras distinguidas, larga melena rizada, ojos vivos, incipiente bigote, labios rojos tras los cuales aparecía blanca dentadura; pregunté el nombre y Miguel Jadraque me contestó: Moreno el guapo, y Moreno el guapo le hemos llamado siempre los compañeros para diferenciarle de otro Moreno que nada tenía de Adonis.<sup>52</sup>*

Este otro Moreno era José, artista granadino, retratado en la famosa fotografía de alumnos y profesores de la Escuela Superior de Pintura, Escultura y grabado que realizó Alonso Martínez sobre 1858, que, como ya se dijo, había sido estudio fotográfico de Charles Clifford<sup>53</sup>. Federico Latorre nos presenta a este joven soñador que físicamente tenía un curioso parecido con Van Dyck y Gustavo Adolfo Bécquer, cuyo espíritu arrebatadamente romántico, se asimilaba al del pintor flamenco y al del poeta español. Siempre sintió enorme admiración por la figura del aristocrático Van Dyck, del que procuró copiar su estilo pictórico e incluso *la fisonomía y el tipo*.<sup>54</sup>



Autorretrato del pintor Antón Van Dyck, a la derecha, retrato de Matías Moreno, fotografía de Hélios, tomada en París en 1868. Puede comprobarse el enorme parecido entre ambos.

Muchos años más tarde, Gustavo Morales, senador por la provincia de Toledo y gran amigo, habla de él como hombre culto, elegante, pulcro, de estudio perseverante y con alma de artista; además de pintor y dibujante dice de él que era un hombre de cultura superior.<sup>55</sup> Para Morán Cabré:

<sup>52</sup> Latorre y Rodrigo, Federico, “¿Quién era Matías Moreno? Año IV, nº 95, Toledo 1918.; p. 77-78.

<sup>53</sup> Gerardo Kurtz, Catálogo: La Museografía, La Fotografía y Catalogación en *La Fotografía y el Museo*. M. E. C. Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales. Madrid 1997, pp. 15-198.

<sup>54</sup> Vera y González, José, “Del artista Matías Moreno. El Pintor”. Revista *Toledo*, Año IV, nº 95, Toledo 1918. pp. 74-75.

<sup>55</sup> Morales, Gustavo, “Líneas consagradas a honrar la memoria de D. Matías Moreno”. Año IV, nº 95, Revista *Toledo* 1918. p. 79-80.

(..) las evocaciones de Latorre poseen el valor de dejar bosquejados dos rasgos fundamentales del carácter del artista, presentes ya desde su primera juventud: la melancolía y la concepción romántica de la existencia.<sup>56</sup>

Indudablemente las lecturas de este joven Moreno conducían a esta actitud, pues atesoraba en su biblioteca personal desde los tres tomos de *El Artista*, el *Paraíso Perdido* o *La Divina Comedia*, a dramas literarios o históricos como el *Macías* de Larra, *Dª Blanca de Borbón* de Gil de Zárate o el *Enrique III el doliente*. Tragedias, espectros y muertes están presentes en las estampas realizadas a tinta en sus primeros años, junto a desesperados amantes y dramáticas heroínas. Dibujantes como Bravo, Picó, Capuz, Múgica, etc. ilustraron novelas históricas, obras que Moreno conocía y de las que conservó muchos ejemplares.

Los temas que se observan en los dibujos de Moreno en sus primeros años son paralelos a la estética que se desarrolla en *El Artista*, la revista militante del romanticismo (5 Enero 1835-Abril 1836), que encierra entre sus páginas ilustraciones preciosistas y elegantes de Federico de Madrazo. En estos primeros tiempos nos encontramos con un joven melancólico, romántico hasta la médula, dotado de una exquisita sensibilidad y que hacía gala de un fino humor que le acompañó siempre. Años más tarde, cuando las circunstancias personales y familiares se le volvieron adversas, la melancolía se transformó en desesperanza y en amargo desencanto.



A la izquierda dibujo a tinta, firmado MORENO en el ángulo inferior izquierdo; en el ángulo opuesto está firmado RICO, por lo que puede pensarse en una colaboración de Matías con su compañero de estudios Martín Rico Ortega; ca. 1858-60. A la derecha, un boceto a lápiz con una escena dramática, ambientado en el Renacimiento. Archivo Moreno-Aguado.

<sup>56</sup> Morán Cabré, J.A., “Matías Moreno y el Greco”. *Informes y Trabajos del Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte*. Madrid 1977. p. 161.



A propósito de la idea y del estereotipo de pintor romántico, M<sup>a</sup> Jesús Quesada<sup>57</sup> apunta que *muy difícilmente podríamos incrustar en España a nuestros pintores en el esquema del hombre romántico. Ninguno (...) responde a una imagen romántica, más bien preocupados por el dinero y el escalafón que por ninguna otra cosa.* En Moreno se da también esta doble forma de ser, esta ambivalencia de valores: a la par que elevado su ánimo por los más nobles e intangibles ideales, se mantiene en lucha perpetua contra la Administración, batallando por que sean reconocidos sus méritos como catedrático y reivindicando las que considera justas compensaciones económicas. Pérez Sánchez, en la biografía sobre Carlos Luis de Ribera, citado por Quesada, apunta cómo *el pintor produce más la impresión de un buen burgués que equilibra las lecturas y las ensoñaciones, con las prosaicas preocupaciones del dinero y el prestigio escalafonal, en la dura confrontación diaria con colegas y amigos que resultan rivales.*

Federico Latorre recuerda también cómo en su juventud, Matías estuvo lleno de proyectos en los que trabajó incansable, luchando *en los primeros tiempos como luchan los que al trabajo de un día tienen que pedir el pan del día siguiente.*<sup>58</sup>



Fotografías de los reyes D. Francisco de Asís y D.ª Isabel II, realizadas por el fotógrafo Pedro Martínez de Hebert, quien trabajó desde 1860 en Madrid. Presentan una fina cuadrícula en lápiz para realizar los retratos.

<sup>57</sup> M<sup>a</sup> Jesús Quesada Martín, en *El siglo XIX. Bajo el signo del Romanticismo*. Segunda parte: Escultura y Pintura. Sílex, Madrid 1992. Pp. 196-197.

<sup>58</sup> Federico Latorre y Rodrigo, Artículo del periódico *El Progreso*, 1 de septiembre de 1886.

Según las evocaciones de Rico *se trabajaba verdaderamente con entusiasmo, por amor al estudio y por ver quien hacía la mejor figura en la semana (...) se trabajaba por saber y nada más; algunos encontrarán esto exagerado pero es porque no han conocido la época a que me refiero*<sup>59</sup>. Es en este momento cuando la enseñanza artística se dirigía sobre todo al aprendizaje del dibujo, basado en el valor de la línea, haciendo de esta idea una férrea disciplina. Cecilio Guerrero Malagón imagina los primeros años de Moreno en San Fernando:

*Cuando Matías Moreno llegó a la clase de colorido tuvo que medir sus fuerzas con los demás, copiando hasta el máximo las proporciones y el detalle del modelo, pues en aquellos tiempos no se improvisaban los pintores como es corriente que se improvisen ahora. Para llegar a ser algo en Bellas Artes eran precisos muchos años de luchas y de sacrificio, y sobre todo, grandes esfuerzos en el trabajo. Entonces no existía el autoencumbramiento de nuestros días, había que pasar por la clase desde su comienzo hasta su fin, con paso lento y seguro.*<sup>60</sup>

### 2.3 MATÍAS MORENO, DIBUJANTE Y LITÓGRAFO.

Con el Romanticismo se puso de moda en Europa el interés por los monumentos del pasado, la exaltación de las ruinas y la revalorización de lo medieval. Durante la época de Isabel II se inicia en España una corriente de estudio y un afán por el conocimiento de los monumentos históricos, en parte a causa de su pérdida por la desamortización, por lo que las artes gráficas sirvieron de vehículo para que este conocimiento pudiese llegar a gran parte de la sociedad. El desarrollo de la litografía y de las nuevas técnicas de grabado estuvieron íntimamente relacionadas con la difusión del romanticismo, constituyendo un notable apartado de creación artística que aportará nuevos lenguajes basados en la libertad de expresión y que pervivieron durante muchos años más.

Entre **1858 y 1865** Matías Moreno trabajó como dibujante para ganarse la vida; de esta época juvenil data la colaboración con el grabador en acero, hijo y hermano de grabadores Camilo Alabern Casas<sup>61</sup> (Barcelona 1825-Madrid 1876). Alabern fue un investigador incansable sobre técnicas de grabado en metal, acometiendo continuamente atrevidas empresas, según recoge Manuel Ossorio y Bernard en su *Galería biográfica*. Ilustró con grabados topográficos el *Atlas geográfico de España*, publicado por Coello, *en el que obtuvo la distinción de que figurase su nombre al frente de otros artistas*

---

<sup>59</sup> Martín Rico Ortega, *Recuerdos de mi vida*. Imprenta Ibérica, Madrid 1906. p. 18.

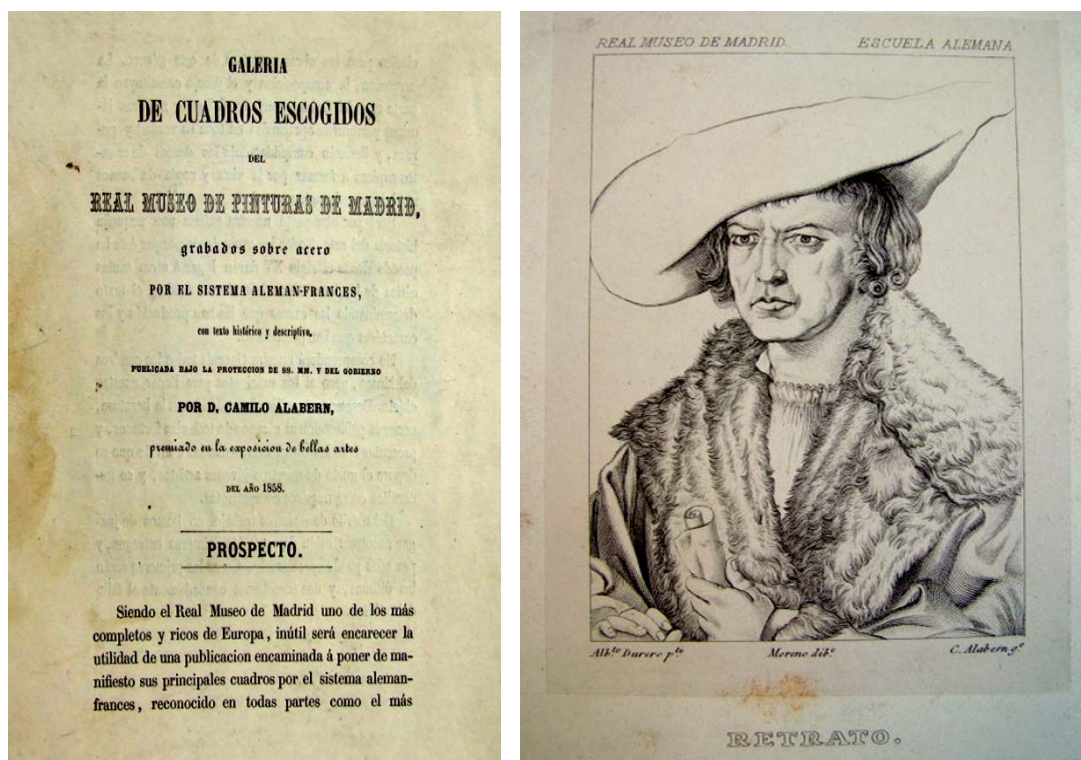
<sup>60</sup> Guerrero Malagón, Cecilio, "Evocación de la vida y obra del pintor Matías Moreno". TOLETUM, boletín de la RABACHT. Toledo 1976. pp. 6-25.

<sup>61</sup> Camilo Alabern Casas (1825-1876) Aprendió con su padre, el grabador Pablo Alabern, y con Antonio Roca. A los 16 años grababa ya imágenes piadosas para el editor Romeral en Madrid. Entre sus numerosas obras destaca el *Atlas Geográfico de España*, las láminas del *Manual de Geología*, premiadas en un concurso por la Academia de Ciencias; los *retratos de predicadores ilustres* y una gran cantidad de ilustraciones para libros de devoción, ciencia y literatura. M. Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-1884, págs. 14-15.



*extranjeros de gran reputación en la hoja de la isla de Cuba.* Entre 1846 y 1860 publicó en Barcelona el *Atlas geográfico*, con todos los mapas de las provincias de ultramar.

En 1860 el Ministerio de Fomento consignó 48.000 reales anuales para que Alabern publicase cada año dos tomos de la obra *Galería de cuadros escogidos del Museo de Pintura*,<sup>62</sup> ese mismo año dio a conocer los retratos de los predicadores ilustres y las láminas del *Manual de geología*. Presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1860 el *Retrato de Alberto Durero*, *La Sacra Familia*, *Retrato llamado del pergamino* y *La provincia de Tarragona*, además de estereotipias y pruebas del grabado de talla, obteniendo una mención honorífica. En la de 1862 presentó *Esopo*, *San Andrés* y *San Bartolomé*. En las de 1864 y 1866 obtuvo consideraciones de medalla de tercera clase. Su última lámina, *San Timoteo*, que dejó sin concluir, figuró en la exposición de 1878. Trabajó en la Fábrica del Timbre desempeñando bastante tiempo la plaza de grabador primero en la Fábrica del Sello. Sus últimos trabajos se encaminaron a imposibilitar, por medio de comprobantes debidos al grabado, las falsificaciones de los billetes de banco y otros documentos de crédito.



Portada del libro de Camilo Alabern, *Galería de Cuadros escogidos del Real Museo de Madrid*. A la derecha, Maximiliano I, copia de un retrato obra de Alberto Durero dibujado por Matías Moreno, y grabado al acero por el autor. Se ignora el motivo por el que esta estampa no se llegó a incluirse en este volumen.

Hasta hace poco no se ha conocido la colaboración realizada por Matías Moreno en la mencionada obra de Alabern, *Galería de Cuadros Escogidos del Real Museo de*

<sup>62</sup> *La Discusión*, 8 diciembre 1860. Velasco Aguirre, Miguel. *Catálogo de grabados de la Biblioteca de Palacio*. Madrid, 1934.

*Pintura de Madrid, grabados sobre acero por el sistema alemán-francés*,<sup>63</sup> y publicada en Madrid en 1859. Este libro se iniciaba con una filosófica introducción en la que se vertían una serie de ideas sobre el Arte como ideal de vida y reflejo del mundo sensible, exponiendo que no se trataba de una obra de recreo sino de enseñanza. A continuación aparecían las estampas; después unas sucintas biografías de Rafael, Velázquez, Ribera, Murillo, Blas de Prado y Alberto Durero y, por último, el comentario de los cuadros cuyas imágenes grabadas acompañaban al texto.

Con el autor colaboraron además de otros grabadores, varios célebres dibujantes: Enrique Múgica, Esteban Buxó, Eusebio Zarza, Ángel Fatjó<sup>64</sup> y un jovencísimo Matías Moreno, que se encargó de realizar los dibujos sacados de los cuadros originales, auxiliando de esta manera la labor del grabador. Participó dibujando tres láminas: dos cuadros de José de Ribera: *San Andrés* y *San Bartolomé*, y el *Autorretrato de Alberto Durero*, siendo grabadas las imágenes por el propio Camilo Alabern.

Se conocen además dos grabados sueltos de las mismas características que los anteriores: el *Retrato de Maximiliano I*, de Alberto Durero, y un *San Judas Tadeo*, obtenido de un dibujo de José de Ribera.



Camilo Alabern, *Galería de Cuadros escogidos del Real Museo de Madrid*. Detalle de uno de los grabados de un cuadro de Ribera con San Judas Tadeo; a la derecha se aprecia Moreno y L. Ft..

<sup>63</sup> Alabern Casas, Camilo, *Galería de Cuadros Escogidos del Real Museo de Pintura de Madrid, grabados sobre acero por el sistema alemán-francés*. Imprenta de Tejado a cargo de Rafael Ludeña. Madrid 1859.

<sup>64</sup> Múgica: destacó como ilustrador y grabador, asociado con Ortega; Esteban Buxó y Bes, grabador que trabajó durante el siglo XIX; Eusebio Zarza fue pintor, dibujante y litógrafo; Ángel Fatjó y Bartra (1817-1889) fue un prolífico grabador catalán.

En muchas ciudades españolas se abrieron establecimientos litográficos donde se publicaron colecciones ilustradas con litografías;<sup>65</sup> de esta forma los libros con láminas, estampas e ilustraciones de carácter artístico se hicieron asequibles para gran parte de la sociedad que carecía de medios para disfrutar de la posesión, del placer y de la belleza del Arte. Entre 1858-66 Moreno trabajó el establecimiento litográfico de Julio Donón realizando ilustraciones para libros; su gran talento para el dibujo favorecía la calidad técnica de sus litografías. Para Gonzalo Anes, *la litografía fue un excelente medio para difundir el conocimiento de los monumentos artísticos. (...)Escritores y artistas románticos emprendieron la publicación de colecciones sobre monumentos, antigüedades y paisajes, cuyos textos se ilustraron con bellas litografías* <sup>66</sup>. Toda esta literatura se inspiró en uno de los géneros de mayor éxito en la España del XIX: la literatura de viajes en la que se recupera y a la vez se reivindica el pasado, especialmente el mundo medieval.

Entre las obras más emblemáticas del Romanticismo español editadas durante la primera mitad del siglo se encuentran la *España Artística y Monumental* de Jenaro Pérez Villaamil (1842-1850), la *Iconografía Española* de Valentín de Carderera y *Recuerdos y Bellezas de España* de Francisco Javier Parcerisa<sup>67</sup> calificada por Rafols como *obra cumbre del romanticismo español*. Jenaro Pérez Villaamil y Patricio de la Escosura habían empezado a publicar en 1842 su primer tomo de la *España Artística y Monumental. Vista y descripción de los sitios y monumentos más notables de España*; José Amador de los Ríos publicaba su *Sevilla pintoresca* en 1844 y *Toledo pintoresca* en 1845; Manuel de Assas editó su *Álbum artístico de Toledo* en 1848, y con Pedro Pablo Blanco publicó la obra *El indicador toledano o guía del viajero en Toledo* en 1851.

En esta misma fecha Gustavo Adolfo Bécquer<sup>68</sup> dio a la imprenta la primera entrega de su obra *Historia de los templos de España*, a la vez que Sixto Ramón Parro editaba su *Toledo en la mano*.

Pablo Piferrer y Francisco Javier Parcerisa editaron *Recuerdos y Bellezas de España. Principado de Cataluña* en 1839, y *Mallorca*, dentro de esta misma serie en 1842, finalizando su publicación en 1872. La obra se articuló en 11 volúmenes que aparecían por entregas quincenales realizadas en los establecimientos de Barcelona y de Julio Donón<sup>69</sup> en Madrid, que lo imprime sobre 1864. Quadrado y Parcerisa recorrieron buena

<sup>65</sup> Gonzalo Anes Álvarez (dir) y Carmen Maeso Porto, *Economía, Sociedad, política y Cultura en la España de Isabel II*. Madrid, Real Academia de la Historia, 2004.

<sup>66</sup> Carmen Maeso Porto y Gonzalo Anes Álvarez (dir.) obra citada p. 92.

<sup>67</sup> Francisco Javier Parcerisa i Boada (Barcelona 1803-1876). Extraordinario dibujante, pintor y litógrafo español del Romanticismo; fue uno de los principales difusores del uso del daguerrotipo como modelo para sus dibujos y litografías. En su libro *Recuerdos y Bellezas de España* intentó compendiar los más destacados monumentos del país, dividiéndose la obra en 11 volúmenes que además de las ilustraciones contaban con unos textos donde se daban detalladas descripciones de los edificios históricos, realizadas por algunos de los mejores literatos del momento, siendo la más erudita la realizada por José María Quadrado. En total la obra cuenta con 588 litografías realizadas a partir del natural, daguerrotipos o la ayuda de aparatos ópticos. Parcerisa murió sin acabar la obra, que se completó a los 9 años de su fallecimiento.

<sup>68</sup> Gustavo Adolfo Bécquer, *Historia de los templos de España*. Arzobispado de Toledo. Templos de Toledo. T.I. Madrid, Imprenta y estereotipia española de los señores Nieto y Compañía. 1858. Ed facsímil. Ediciones El Museo Universal por Mª Dolores Cabra Laredo, Madrid 1958.

<sup>69</sup> Julio Donón, grabador; recibió una mención honorífica en la Exposición Nacional de 1862; tenía un importante establecimiento litográfico en Madrid fundado en 1857 en la calle de la Victoria nº 1.



parte del territorio español visitando monumentos. Su relato y sus láminas, de una belleza excepcional, reflejan la situación del patrimonio monumental a mediados del siglo XIX, permaneciendo como el testimonio más fidedigno y hermoso de una herencia cultural en buena medida alterada, cuando no perdida sin remedio.

La poética redacción de los dos primeros tomos se debió a Pablo Piferrer, y a José M<sup>a</sup> Quadrado los seis siguientes con un estilo más literario y de mayor rigor histórico; fue autor de Aragón en 1844, Castilla la Nueva en 1853, Asturias y León en 1855, Valladolid, Palencia y Zamora entre 1861 a 65, y de los tomos dedicados a Salamanca, Ávila y Segovia en 1865. Francisco Pi y Margall, presidente de la Primera República, escribió el tomo dedicado a Granada y un segundo tomo dedicado a Cataluña que se editaron entre 1850-52. El último colaborador es Pedro de Madrazo, que se distingue por su erudición, y que realiza los tomos dedicados a Córdoba y Sevilla y Cádiz entre 1855-56 en los que participa nuestro pintor.



Dos litografías de Matías Moreno que aparecen en el tomo VIII de *Recuerdos y Bellezas de España* de Francisco Javier Parcerisa: a la izquierda la *Torre de don Fadrique* y a la derecha *Una ventana antigua en Arcos de la Frontera*.

Aunque se sabe muy poco de esta litografía, se realizó allí todo el trabajo de la revista *El Arte en España* (1862-70), también *Páginas de la Vida de Jesucristo*, sacadas de la *Historia Universal de Bossuet* (Madrid, Oficina del Semanario Pintoresco e Ilustración, 1850); la *Crónica del viaje de SS MM y Altezas Reales a las Islas Baleares, Cataluña y Aragón en 1860*, de Antonio Flores (M.M. Rivadeneyra Madrid 1861). También gran parte de otras como la *Historia de la Villa y Corte de Madrid* de Amador de los Ríos y J. de Dios de la Rada (J. Ferrá de Mena, Madrid 1860-1864); la *Galería Universal de Biografías y Retratos* (Elizalde y Cía, Madrid 1867-68) y la *Galería Histórica y Biográfica de las mujeres más notables: desde Eva a nuestros días*, por Manuel González Llana (Elizalde y Cía, 1868).

Es importante destacar la colaboración de Matías Moreno en esta obra; aunque se ignoran las circunstancias que le llevaron a este campo<sup>70</sup>, pudieron ser Federico de Madrazo o su hermano Pedro los que le alentaron o lo recomendaron a Parcerisa, ya que sus dotes como dibujante eran muy adecuadas para esta técnica de impresión.

Moreno se ocupó en esta obra de colaborar con el dibujante barcelonés, realizando 10 litografías sobre dibujos originales del propio Parcerisa, que fueron incluidas en el tomo VIII, dedicado a Sevilla y Cádiz con textos de Pedro de Madrazo. Hay que destacar la capacidad de trabajo de Parcerisa, que el profesor García Melero califica de *empresa titánica y pintoresca*, y ante todo, eminentemente artística.



El Hospital de la Caridad de Sevilla, litografía de Matías Moreno sobre dibujo original de Francisco Javier Parcerisa, en *Recuerdos y Bellezas de España*, tomo 8 dedicado a Sevilla y Cádiz con textos de Pedro de Madrazo. Impresa en el establecimiento litográfico de Julio Donón en Madrid.

Realizó esta obra prácticamente solo, a excepción de los dos últimos tomos donde admitió la colaboración de otros dibujantes y litógrafos, en total más de 600 estampas litográficas. Sus imágenes, tomadas del natural con la ayuda del daguerrotipo<sup>71</sup>, que constituía una innovación revolucionaria en su época, se caracterizan por su gran

---

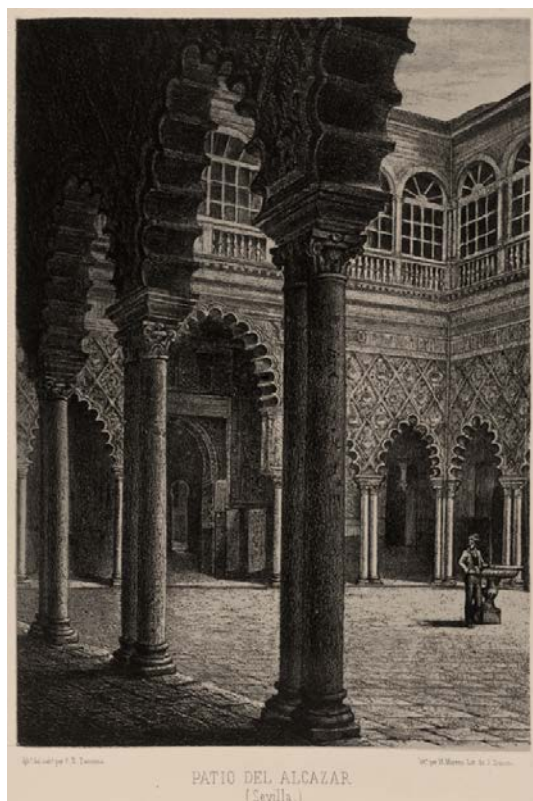
<sup>70</sup> Sobre los inicios de la técnica en nuestro país ver el catálogo de la exposición *Origen de la Litografía en España. El Real Establecimiento litográfico*, de Jesusa Vega. Museo Casa de la Moneda, octubre-diciembre de 1990. Fábrica Nacional de Moneda y Timbre. Madrid 1990.

<sup>71</sup> Ver el interesante libro del profesor José Enrique García Melero *Literatura Española sobre Artes Plásticas. Bibliografía aparecida en España durante el siglo XIX. Vol. 2. Madrid*, Ed. Encuentro. 2002, pp. 174-175



detallismo y rigor arqueológico, combinado con *esa atmósfera de fantasía y melancolía que caracteriza el romanticismo*<sup>72</sup>.

Las estampas litografiadas por Matías Moreno<sup>73</sup> son las siguientes: *patio del Alcázar de Sevilla*; *fragmento del arco de entrada al Salón de Embajadores del Alcázar de Sevilla*; dos láminas con *detalles de las Casas del Ayuntamiento*; vista del *palacio de los Duques de Montpensier*; *estatua Romana en la Casa de Pilatos*; *la torre de Don Fadrique en Sevilla*; *el Hospital de la Caridad*; *el patio del Hospital de la Caridad* y una *ventana antigua en Arcos de la Frontera*.



Dos litografías de Matías Moreno sobre dibujo original de Francisco Javier Parcerisa, en *Recuerdos y Bellezas de España*, tomo 8 dedicado a Sevilla y Cádiz con textos de Pedro de Madrazo. Impresa en el establecimiento litográfico de Julio Donón en Madrid. Patio del Alcázar y Hospital de la Caridad en Sevilla.

Moreno realizó todas estas estampas con gran corrección y detenimiento, ateniéndose escrupulosamente a los originales de Parcerisa. En el texto del tomo VIII escrito por Pedro de Madrazo en *Recuerdos y Bellezas de España*, que Moreno debió

<sup>72</sup> Carmen Maeso Porto y Gonzalo Anes Álvarez (dir.) obra citada p. 92.

<sup>73</sup> F. J. Parcerisa *Recuerdos y Bellezas de España. Sevilla y Cádiz*. Tomo 8. Textos de Pedro de Madrazo. Imprenta de D. Cipriano López. Madrid 1856. La situación de las láminas en el libro es la siguiente: Patio del Alcázar de Sevilla (p.477); Fragmento del arco de entrada al Salón de Embajadores del Alcázar de Sevilla (P. 356). Detalles de las Casas del Ayuntamiento (pp. 531 y 532). Palacio de los Duques de Montpensier (p. 526). Estatua Romana en la Casa de Pilatos (p.500). Torre de Don Fadrique en Sevilla (p. 448). Hospital de la Caridad (p. 518). Patio del Hospital de la Caridad (p.520). Ventana antigua en Arcos de la Frontera (p. 587).

conocer a ojos cerrados, se halla el germen de muchos de los asuntos de sus cuadros: el tipismo y las costumbres, aderezados con la lectura moral. Dice Madrazo que *El pintor encuentra en las escenas de la vida común de Andalucía forma, color, originalidad; para producir un cuadro rico en tonos e interés no tiene más que ponerse a copiar de la buenaventura, la improvisación cantada en el cortijo, el baile en la hera (sic), la disputa en la taberna (...) el coloquio amoroso en la reja pelando la pava...*

El profesor García Melero califica esta obra como plenamente romántica, contrastando con el espíritu ilustrado de Antonio Ponz, exponiendo que su misión era *dar a conocer la España artística a través de ilustraciones, dentro de una actitud romántica, donde siempre tenía cabida lo pintoresco*, añadiendo que *hay que considerar esta colección de litografías con textos, o de textos ilustrados con litografías, como la plasmación del espíritu romántico positivista* que buscaba la recuperación del pasado, especialmente la etapa medieval.

Quizá fuese esta una de las ideas que más se perciben en la primera producción de Moreno: recreaciones de aspecto medievalista. Otra de las perspectivas que se pueden apreciar en esta obra es considerarla como *un primer intento de catálogo monumental ilustrado* que, debido a su éxito, se reeditaría en 1884 bajo el título de *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia*, aunque sustituía las litografías por fotograbados y dibujos a pluma de Isidro Gil. Asimismo ampliaba la edición con más tomos destinados *a cubrir los vacíos regionales* de provincias que no se habían tratado en los *Recuerdos*.<sup>74</sup>

Otra novedosa aportación a la biografía de Moreno es su participación en la ilustración del libro *Historia de la Villa y Corte de Madrid*<sup>75</sup> de José Amador de los Ríos, Juan de Dios de la Rada y Cayetano Rosell. Este libro, publicado entre 1860 y 1864 e ilustrado con litografías, se estructuraba en cuatro tomos, colaborando Rosell solamente en el último. La novedad que presentaba esta obra residía en que cada uno de ellos trataba un periodo diferente de la historia de Madrid. En el primero se estudiaba la topografía, los orígenes legendarios e históricos de la Villa y la evolución histórica de España, desde la primera mitad del siglo X hasta la muerte de Enrique el Doliente.

En el segundo tomo, desde el reinado de Juan II hasta Carlos V, narrando diversos lances históricos como la prisión del rey de Francia, Francisco I. En el tercero, el periodo comprendido entre Carlos V y el fallecimiento de Carlos II, conteniendo amenas historias como la recepción del príncipe de Gales y la primera fiesta de toros que hizo la Villa de Madrid. El cuarto y último tomo, desde Felipe V hasta finales de 1865.

Las litografías que incluía estaban impresas en el establecimiento de J. Donón y en ellas trabajaron grabadores como C. Múgica, E. de Letre, J. Cebrián, Zarza y otros;

---

<sup>74</sup> José Enrique García Melero *Literatura Española sobre Artes Plásticas. Bibliografía aparecida en España durante el siglo XIX*. 2, Vol. Madrid, Ed. Encuentro. 2002, pp. 174-175.

<sup>75</sup> José Amador de los Ríos, Juan de Dios de la Rada y Cayetano Rosell, *Historia de la Villa y Corte de Madrid*. 4 vol. T. 1º. Madrid 1860-1864. Pp. 137, 145. Ver en Iconografía Hispana: I-H nº 3155-9 y I-H nº 7626-7.

Matías Moreno colaboró con dos estampas del tomo I, en las que imaginaba las fisonomías de Fernando I y Ramiro II, reyes de León, en una serie denominada litografía heráldica.<sup>76</sup>



Dos ilustraciones del tomo I de la *Historia de la Villa y Corte de Madrid* por José Amador de los Ríos, Juan de Dios de la Rada y Cayetano Rosell. Corresponden a los reyes de León Fernando I y Ramiro II. Del primero, Moreno realizó una réplica al óleo, hoy en paradero desconocido.

Según el catálogo de la Calcografía Nacional, se conserva la plancha del retrato de *la Tirana* de Goya (M<sup>a</sup> del Rosario Fernández)<sup>77</sup>, cuyo dibujo realizó Matías Moreno para facilitar el proceso de grabado, ejecutado por Federico Navarrete el 30 de junio de 1866, quien recibió 1500 reales por su trabajo. Esta estampa se incluye en un libro publicado muchos años más tarde por la Academia, concretamente en 1885: *Ilustración de Cuadros Selectos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando publicados por la misma con ilustraciones de varios académicos*.<sup>78</sup>

Este libro se componía de estampas grabadas a partir de las pinturas originales, acompañadas de textos redactados por diversos autores y suponía la materialización de

<sup>76</sup> Recoge también esta publicación José Enrique García Melero en *Literatura Española sobre Artes Plásticas...*, p.237.

<sup>77</sup> *Catálogo de la Calcografía Nacional. Catálogo General*. Clemente Barrena; Javier, Blas, Juan Carrete, y José Miguel Medrano. Tomo II. P. 564, n° 4.712. *La Tirana*. Ca. 1866. Grabado de Federico Navarrete por pintura de Francisco de Goya y dibujo de M(anuel) Moreno (¿?) 303 x 220 mm. Cobre, aguafuerte y buril. Realmente, el nombre del grabador es Matías Moreno. Ver también Catálogo de Estampas del M° del Prado, n° 1529, p. 297, R 4724. Igualmente en *Iconografía Hispana*, 2. 963 (2).

<sup>78</sup> *Ilustración de Cuadros Selectos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, publicados por la misma con ilustraciones de varios académicos*. Imprenta de Manuel Tello, Madrid 1885. Estampa n° 39, donde dice: "Goya pº, M. Moreno dº. Fedº Navarrete gº".



uno de los objetivos que se propuso la Academia en 1870, la divulgación de los cuadros de su colección para popularizar las obras de Arte y fomentar en España el uso y conocimiento del grabado. El comentario a la Tirana es de Carlos Luis de Ribera, académico y profesor de Moreno. En la introducción del libro se explicaba que la publicación *comenzó modestamente, no aspirando sino a acusar en estampas de ligera mancha los rasgos más característicos de pintores más dibujantes que coloristas*, dando a conocer los nombres de los profesores que grabaron las obras y explicando que a veces se daba la coincidencia de que el dibujante y el grabador eran la misma persona, aunque *los dibujantes no grabadores* (de las estampas de este libro) *han sido los señores Aznar, Blasco, Moreno, Olmos, Sánchez, Soler y Torras*.

Conocemos una última litografía de Moreno conservada entre sus documentos, que pudo componer alguna serie, o bien tratarse de una estampa suelta: el *retrato de P.H. Ricord*, impresa en el establecimiento de Julio Donon. En ella se aprecia un gran salto en calidad técnica de extraordinarios matices, con respecto a sus primeros dibujos más inexpertos.



Litografía realizada por Matías Moreno con el retrato de Ph. Ricord, impresa en el establecimiento de Julio Donón en Madrid. Archivo Moreno-Aguado.

En el *Repertorio de Grabadores Españoles* de Elena Páez<sup>79</sup> se citan también dos estampas realizadas por un grabador llamado Moreno, aunque por el tipo de tema podría ponerse en duda que estuviesen realizadas por Matías Moreno: *copia del grupo en escultura que representa el paso del Descendimiento de la Cruz, como se venera en la Iglesia de Santo Tomás (Madrid?)*, y otra, de la colección Boix realizada en el establecimiento litográfico de S. González, el *Santísimo Cristo de la Oración en el Huerto y Nuestra Señora de Gracia, que se veneraba en la iglesia de Nuestra Señora de Gracia, en la plazuela de la cebada, en Madrid*.

#### 2.4 LA FAMILIA DE JOSEFA MARTÍN CAMPOS, SU PRIMERA ESPOSA.

Apenas tenía 20 años cuando Matías Moreno conoció a Josefa Martín Campos y se enamoró perdidamente de ella. Esta relación condicionó prácticamente toda su vida, aunque afirmarlo de manera categórica puede parecer exagerado. Josefa era hija de D. Mariano Martín Salazar y de D<sup>a</sup> Antonia Campos Zoco, avecindados en Madrid. Gracias a la documentación procedente de distintos archivos<sup>80</sup> sabemos que Mariano Joaquín Martín Salazar nació en Vicálvaro (Madrid); era músico, profesor de canto en el Conservatorio, Maestro de la Real Capilla e impresor. Fue discípulo de solfeo de Baltasar Saldoni<sup>81</sup> y profesor de canto en la Escuela Nacional de Música y Declamación<sup>82</sup>, donde tuvo alumnos notables como Fernando Valero y Toledano<sup>83</sup>, que fue primer tenor del Teatro Real de Madrid, o Dolores Cortés,<sup>84</sup> primera tiple del teatro de la Zarzuela y más tarde profesora en esta institución. A la muerte de Mariano Martín, su plaza fue ocupada por el cantante y compositor aragonés Justo Blasco, propuesto por unanimidad por el claustro de profesores del Conservatorio.

---

<sup>79</sup> Elena Páez Ríos, *Repertorio de Grabados Españoles en la Biblioteca Nacional*. 4 vols. Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas 1981-1985.

<sup>80</sup> Archivo de Villa, Madrid. Estadística. Padrones Municipales de los años 1869, 70, 73, 74 y 75. Archivo General de Palacio. Expediente personal Caja 632. Expediente 5 y Acta de Defunción conservada en el Archivo Moreno-Aguado. Mariano Martín Salazar nació el 7 de septiembre de 1815 en Vicálvaro (Madrid) y su esposa Antonia Campos Zoco, natural de Madrid, nació el 2 de marzo de 1815 o 1816.

<sup>81</sup> Baltasar Saldoni y Remedo (1807-1890) Músico y compositor, profesor de la Escuela Nacional de Música y autor del *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de efemérides de músicos españoles*.

<sup>82</sup> La Escuela Nacional de Música y Declamación se fundó como Conservatorio en 1830, ubicado en la plaza de los Mostenses; en 1852 se inauguró el edificio del Teatro Real con dos salones donde se daban los conciertos de la Sociedad Artístico Musical y la Sociedad de Cuartetos. Tras una época de duras restricciones económicas, rebaja de los sueldos y reducción de plazas, se crea el 15 de diciembre de 1868 dirigida por Emilio Arrieta, esta Escuela Nacional de Música y Declamación, nombre que mantuvo hasta 1900.

<sup>83</sup> *La Ilustración Española y Americana* año XXIII, n° VIII de 28 de febrero de 1889, en un artículo sobre Fernando Valero y Toledano, primer tenor del Teatro Real se dice que inició sus estudios: *sometiéndose a la enseñanza y dirección artística del ilustrado profesor de la Escuela Nacional de Música y Declamación Don Mariano Martín Salazar*. p. 123.

<sup>84</sup> *La Ilustración Española y Americana* año XXVII, n° VII de 22 de febrero de 1883; el artículo firmado por Eusebio Martínez de Velasco dice que Dolores Cortés *hizo sus estudios en la Escuela Nacional de Música bajo la dirección del reputado maestro don Mariano Martín Salazar, empleando solamente cuatro años en su educación musical*. p. 107.

Mariano Martín abrió un establecimiento o almacén de música y venta de pianos en la calle Esparteros nº 3, documentado desde 1855 a 1875, en donde también se podían encontrar las partituras impresas por él. Gracias a las ventas destinadas a la Casa Real, en 1849 se le otorgó el nombramiento de *Proveedor Honorario de Música y Pianos de Su Majestad*, cargo que juró el 15 de febrero de 1850<sup>85</sup>. Una de las obras impresas por don Mariano fue la *Lira Sacro Hispana*<sup>86</sup>, *gran colección de obras de música religiosa compuesta por los más acreditados maestros españoles, tanto antiguos como modernos*.



Caricatura que posiblemente retrate a sus futuros suegros, Mariano Martín Salazar y Antonia Campos Zoco, fechada el 2 de julio de 1862, realizada por Matías Moreno; a la derecha, caricatura de un músico, que bien podría ser su futuro cuñado Luis Martín Campos, compositor y violinista.

También colaboró en la elaboración del *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*<sup>87</sup> escrito por su maestro Baltasar Saldoni, quien recopiló notas biográficas tomadas por otros autores, como Hilarión Eslava. En el texto del libro se alude brevemente a Mariano Martín Salazar varias veces, por ejemplo en la nota sobre el organista Mateo Ferrer, explicando que a su muerte se abrió una suscripción para las honras fúnebres, acudiendo al llamamiento los maestros del conservatorio *Eslava, Arrieta, Valldemosa, Hernando y Mariano Martín*. Este *Diccionario Biográfico* se vendía en el *almacén de música de Don Mariano Martín en la calle Esparteros número tres, antes bajada de Santa Cruz*, según se expresa en una nota contenida en el propio libro.

<sup>85</sup> Archivo General de Palacio. Personal. Caja 632. Expediente 5.

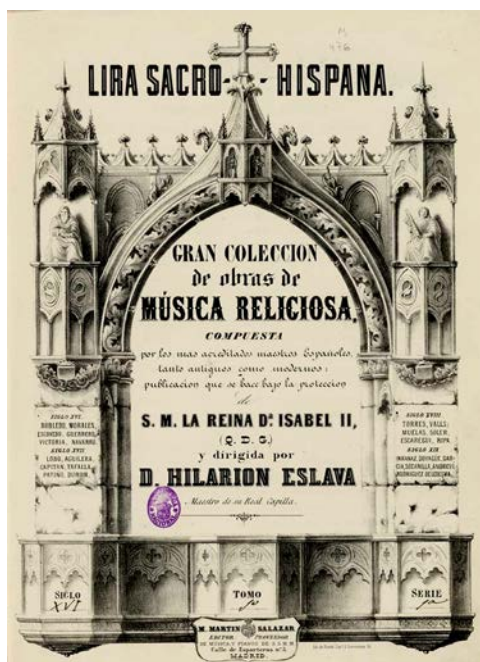
<sup>86</sup> La *Lira Sacro-Hispana* es una antología de música religiosa en diez volúmenes que contiene la producción coral religiosa de los más prestigiosos compositores españoles desde el siglo XVI hasta el XIX, realizada con un criterio científico nunca utilizado hasta el momento que le otorga la consideración de monumento de la edición musical española del siglo XIX. Esta colección fue publicada entre 1852 y 1860 por el editor Mariano Martín Salazar, que formaba parte de un grupo denominado Unión Artístico Musical. Fue dirigida por Hilarión Eslava, musicólogo y compositor.

<sup>87</sup> *Diccionario Biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Imprenta a cargo de A. Pérez Dubrull. Madrid 1868.



Trabajó igualmente en la Real Capilla como director supernumerario desde 1847 hasta 1868, año en que solicitó ser ascendido a la categoría de Maestro Director en propiedad por el fallecimiento de Hilarión Eslava, aportando como méritos:

*El haber conservado bajo su custodia durante el periodo revolucionario los preciosos y codiciados instrumentos que posee la Real Capilla así como el archivo de su gran repertorio de obras musicales. Haber servido con el mayor celo y asiduidad su plaza componiendo 18 obras que se han ejecutado en la misma capilla bajo su dirección.*



Fotografía de la desaparecida parroquia de San Luis, donde tuvo lugar la boda de Mariano Martín y Antonia Campos y más tarde la de Matías Moreno y Josefa Martín, hija de los anteriores. A la derecha portada de la colección de música religiosa, *Lira Sacro-Hispana*, impresa por Mariano Martín. Biblioteca Nacional.

Finalmente fue nombrado *Maestro Director y Compositor de Orquesta de la Real Capilla de Madrid* el 13 de enero de 1872, firmando la orden el marqués de Torreorgaz; cesó en este destino estando ya viudo, el 18 de mayo de 1879. El 23 de enero de 1886, la Asociación de Profesores de Música y Aficionados, a la que pertenecía, presidida por Antonio Romero y Andía, regaló a la reina María Cristina de Ausburgo-Lorena un libro con 52 pequeñas piezas escritas expresamente por los compositores más representativos de la época con motivo del fallecimiento de Alfonso XII, para *ofrecer respetuosamente a V.M. con el presente modesto libro, la expresión de su más profundo dolor y el tributo de su adhesión inquebrantable, como débil consuelo de la tristísima pérdida que llora España*, firmando los compositores, Antonio Romero, Justo Blasco, Tomás Bretón, Antonio Oliveres, Dámaso Zabalza, Mariano Martín Salazar, Juan Cantó y Antonio López Almagro.

D. Mariano murió el 3 de abril de 1890<sup>88</sup>, quince años después que su esposa; su hermano Toribio fue el encargado de personarse en el juzgado para dar cuenta del hecho; en el acta se dice que:

*(...) se procede a inscribir la defunción de D. Mariano Martín y Salazar, natural de Vicálvaro en esta provincia, viudo, profesor de canto, de setenta y cinco años de edad, domiciliado en la calle de Torija, número seis principal, hijo de D. Raimundo y de D<sup>a</sup> Josefa, cuya naturaleza se ignora, difuntos; falleció en su domicilio a las tres de la mañana de hoy a consecuencia de pneumonía (...) Era viudo de D<sup>a</sup> Antonia Campos Zoco natural de Madrid, de cuyo matrimonio ha quedado una hija llamada D<sup>a</sup> Josefa. No consta si testó. Se le dará sepultura en el cementerio de la Sacramental de Santa María.*



*Carmen Martín Salazar*



Fotografía de Carmen Martín Campos de la colección del pintor Manuel Castellano, compañero de Matías Moreno. En la anotación escrita pone Carmen Martín Salazar, que son los apellidos de su padre. Biblioteca Nacional. A la derecha retrato en miniatura que podría ser de la misma dama, cuñada de Matías Moreno; la joven mira melancólicamente al espectador mientras sus manos permanecen en el teclado.

El matrimonio Martín Campos otorgó declaración de pobres en la notaría de Sebastián García Cuevas el 20 de octubre de 1852<sup>89</sup>. Tuvieron cuatro hijos<sup>90</sup>: Eduardo, Carmen, Luís y Josefa, que heredaron esta afición a la música continuando el oficio de su padre. En 1840 la familia vivía en la plaza de Santa Ana, según consta en el acta de

<sup>88</sup> Registro Civil de Madrid. Libro 74 de defunciones, folio 8 vtº, nº 657 y una copia del Acta con fecha de tres de junio de 1907 en el archivo Moreno Aguado.

<sup>89</sup> Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. Registro de Sebastián García Cuevas, nº 26150, folio 977 y 978. Aporta los nombres de los padres de ambos; de Mariano, Raymundo Martín de Vicálvaro y Josefa Salazar de Madrid. De Antonia, Antonio Campos y Josefa Zoco.

<sup>90</sup> Archivo de Villa, Madrid. Estadística. Padrón de 1846; sec. 1, leg.291, nº 1.



bautismo de Carmen<sup>91</sup> y algunos años más tarde en la calle Desengaño 14 principal exterior.

En 1846 nació Josefa, la benjamina de la familia, bautizada en la parroquia de San Ildefonso<sup>92</sup> de Madrid. Tras casarse, Josefa se llevó consigo a Toledo sus libros de música y algunas de las partituras de su hermano además de un piano vertical de la casa Erard, regalado por sus padres con motivo de su boda.



A la izquierda, diploma concedido a Carmen Martín por el Colegio Español en la calle del Carmen número 24 de Madrid. Al lado polka para piano escrita por Luis Martín y dedicada a Teresa de Madrazo y titulada *Carnaval de 1864*. La partitura está impresa por Mariano Martín Salazar.

El hijo mayor, Eduardo, había nacido en Zaragoza y estudiaba sus *primeras letras en la calle de la Luna con D. Froilán*; debió morir siendo niño pues ya no vuelve a ser mencionado en los documentos oficiales. Según el *Indicador de Madrid* en 1857, los Martín Campos se habían mudado a la calle del Carmen número 55, 3<sup>o</sup> izquierda<sup>93</sup>, y en 1860 su hijo Luis ya no figura en el domicilio familiar, según se desprende del padrón municipal. No se tienen más noticias de los dos hermanos mayores, que debieron fallecer jóvenes y sin descendencia, ya que en el acta de defunción de su padre en 1890 se dice que deja sólo una hija llamada Josefa.

<sup>91</sup> Parroquia de San Sebastián. Libro 73 de Bautismos, fol. 119.

<sup>92</sup> Parroquia de San Ildefonso. Libro 7<sup>o</sup> de Bautismos, fol. 182 y 182 vt<sup>o</sup>. *En la muy ilustre villa de Madrid a primero de junio de 1846 (...) bauticé solemnemente a una niña que nació el 29 de mayo último a las doce de la mañana en la calle del Desengaño número catorce, cuarto principal, hija legítima de don Mariano Joaquín Martín y de D<sup>a</sup> Antonia Campos que lo es de esta corte. Abuelos paternos D. Raymundo natural de Vicálvaro y D<sup>a</sup> Josefa Salazar que lo es de Malaquilla en este arzobispado. Maternos, D. Antonio, natural de esta corte y D<sup>a</sup> Josefa Zoco, que lo es de Tudela, de Navarra. Se la puso por nombre Josefa, Maximina, Fernanda. Fue su madrina D<sup>a</sup> Josefa Fernández natural de Granada (...).*

<sup>93</sup> Archivo de Villa, Madrid. Estadística. Padrones de los años: 1846; (sec. 1, leg. 291, n<sup>o</sup> 1); 1857, (sec. 4- leg. 415- n<sup>o</sup> 2); 1858 (sec. 3- leg. 461- n<sup>o</sup> 4); 1859 (sec. 4- leg. 457- n<sup>o</sup> 8) y 1860 (sec. 8- leg. 58- n<sup>o</sup> 5). Según los padrones municipales en esta dirección vivían el matrimonio y sus hijos, Eduardo (6-Mayo-1836), Carmen, nacida el 20 de julio de 1840; Luis, del que aparecen tres fechas diferentes de nacimiento: 13 de septiembre de 1841, 13 de septiembre de 1843 y 25 de agosto de 1845; y Josefa que nació el 29 de mayo de 1846.



Fotografía de Josefa Martín Campos (sobre 1860) conservada en la Colección de Manuel Castellano. En la nota al pie pone: *La hija de Mariano Martín, el músico y mujer del pintor Matías Moreno. Madrid, Biblioteca Nacional.*

Luis era compositor y violinista; escribía pequeñas partituras de moda: canciones, vales, polkas, etc. que editaba y vendía en la tienda de la calle Esparteros; aunque carecen de referencia cronológica, excepto la llamada *Carnaval de 1864*, se conservan algunas obras impresas, una de ellas dedicada a Teresa de Madrazo, hija de Federico, a la que pudo conocer Luis Martín a través de su futuro cuñado Matías Moreno, alumno y vecino de los Madrazo.

Carmen nació el 22 de julio de 1840<sup>94</sup>; era la segunda de los cuatro hermanos y se decantó por el piano; se educó en el *Colegio Español* de la calle del Carmen número 24,

<sup>94</sup> Se conserva la partida de bautismo de Carmen Martín Campos en la Parroquia de San Sebastián, libro de bautismos nº 73, folio 119. Dice así: *En la Villa de Madrid, provincia del mismo nombre, a veinte y dos de julio de 1840 años, yo Don Carlos Briceño, presbítero con licencia del Sr. Cura de esta parroquia de San*

dirigido por la profesora Rosa García, datos que se conocen gracias a que fue premiada con un diploma de esta Institución, lamentablemente sin fecha. Moreno tenía gran cariño a su cuñada quizá porque ambos tenían la misma edad y Carmen era de carácter tranquilo y bondadoso; realizó al menos dos retratos de ella: uno –actualmente en paradero desconocido– que presentó en la Exposición Nacional de 1864 y un dibujo a lápiz fechado en 1862.



Dos retratos a lápiz de su prometida, Josefa Martín Campos de innegable calidad y corrección. El primero está fechado el 30 de enero de 1862 y el segundo en febrero del mismo año.

El pintor Manuel Castellano conoció a esta familia por ser vecino suyo; en su colección de fotografías<sup>95</sup> conservó una de Carmen Martín y otra de su hermana Josefa, esta última realizada quizá por Laurent en la que se la ve, adolescente, con un aparatoso traje de calle que la sitúa sobre 1860. En la parte inferior aparece una anotación a lápiz que dice: *la hija de Mariano Martín, el músico y mujer del pintor Matías Moreno*.

Matías y Josefa se conocieron alrededor de 1862; él tenía 20 años y ella 14. La familia de Josefa debía estar bastante conforme con el buen partido que con el tiempo, podía ser Matías Moreno; ellos pertenecían a ese tipo de clase media con aspiraciones a la nobleza.

---

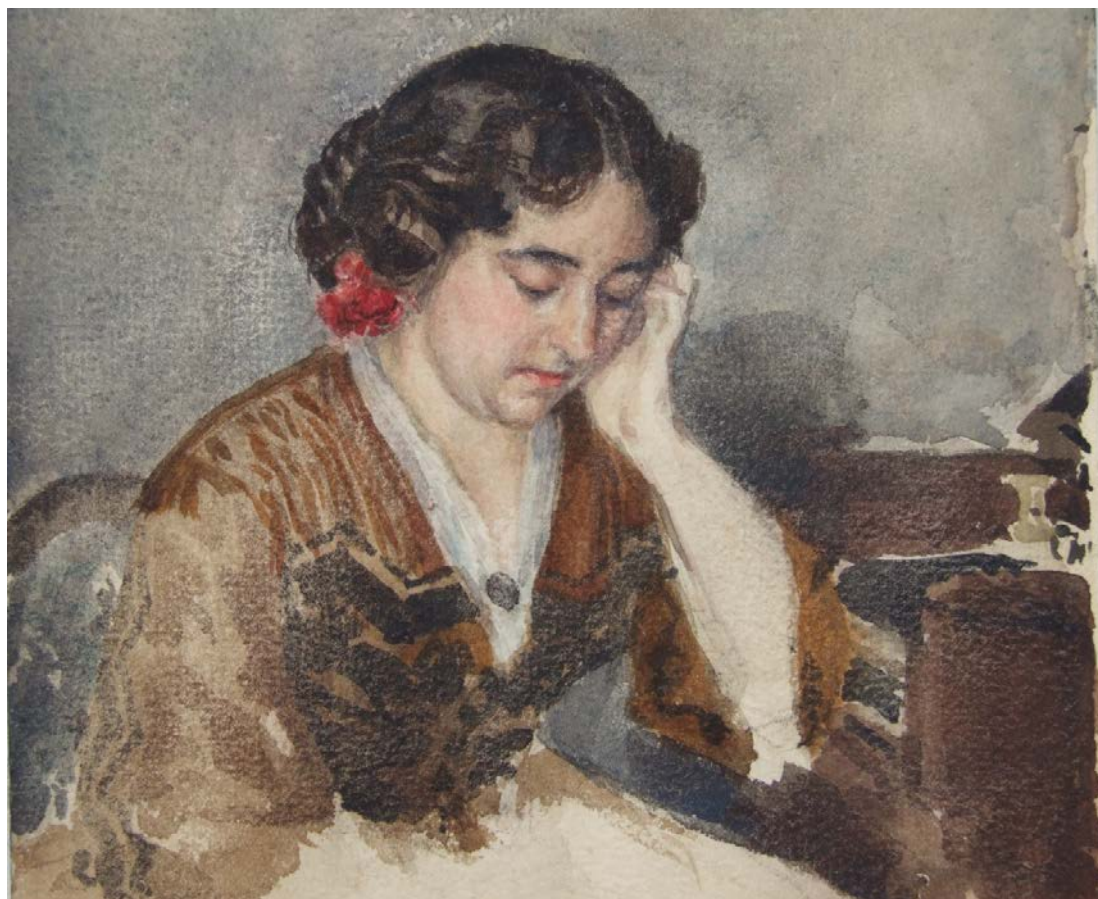
Sebastián, bauticé solemnemente a una niña que nació en veinte del corriente, a las once y treinta de la noche, hija legítima de Don Mariano Joaquín Martín, natural de Vicálvaro y de Doña Antonia Campos, natural de esta corte. Viven en la plazuela de Santa Ana, nº 16, cuarto 2º. Son sus abuelos paternos Don Raymundo, natural del dicho Vicálvaro y Doña Josefa Salazar, natural de Malaquilla en Tudela. Se la puso por nombre María del Carmen, Margarita, Julia. Fue su madrina Doña Julia Bustos, soltera, natural de esta corte a quién advertí sus obligaciones, siendo testigos Ignacio Doñoro e Inocencio Chico, dependientes de esta iglesia. Y para que conste extendí la presente el día, mes y año referidos.

<sup>95</sup> Biblioteca Nacional. Colección Manuel Castellano 1850-1875. En el catálogo de los fondos de la Biblioteca, de Isabel Ortega y Gerardo Kurtz, se reproduce la fotografía (239 x 188 mm) p. 228.



En aquellos tiempos la sociedad veía con buenos ojos a la mujer respetable cuya máxima aspiración era la de convertirse en esposa y madre, envidiada y admirada más tarde por el éxito profesional o social de su marido.

Dentro del “cajón secreto” del bargueño de uso personal del pintor, se conservó una nota autógrafa de Josefa –firmada como *Pepita*– y fechada en 28 de junio de 1860, que con una caligrafía casi infantil, le juraba a Matías un amor eterno que tristemente quedó sólo en palabras.



Detalle del retrato inconcluso a la acuarela de Josefa Martín Campos por Matías Moreno, fechado en Madrid en 1867

En los años 60 Josefa era su asidua modelo: los primeros retratos a lápiz están firmados en Madrid en enero y febrero de 1862 con un aire clasicista y académico; también dos retratos al carboncillo fechados en octubre y noviembre de 1865, ambos realmente espléndidos y más naturales que los anteriores

Igualmente se conservan dos retratos de pequeñas dimensiones en la difícil técnica de la acuarela, aunque uno de ellos inconcluso, en el que retrata a una elegante Pepita, apoyada sobre el piano. Ambos con una sorprendente calidad y un cuidado tratamiento del dibujo, fechados en Madrid en 1867, un año antes de contraer matrimonio.



Fotografía anónima de Matías Moreno en la que se aprecia el guapo y elegante mozo de 21 años que describen sus amigos, realizada el 13 febrero 1861.

Para hacerse una idea de la vida en aquellos momentos, es interesante la escena que describe en sus recuerdos el pintor Martín Rico, evocando la alegría del ambiente estudiantil:

*Acostumbrábamos a fin de curso a organizar una estudiantina y no faltaban elementos entre nosotros, quien tocaba la guitarra, quien el violín, quien la flauta, quien la pandereta, en la cual descollaba con una notabilidad Manuel Domínguez. Íbamos a dar serenatas a las novias (de los que las tenían) y al día*



*siguiente de dar punto, era la comida en el vivero donde pasábamos el día alegremente*<sup>96</sup>.

Federico Latorre<sup>97</sup> recordaba nostálgico las aspiraciones y la voluntad de su compañero Matías:

*No es de extrañar que Serafín Rincón, Manolo Fernández y yo intimáramos, pues los tres éramos unas castañuelas; lo raro es que Matías el reservado, el triste, el romántico, hicieran buenas migas con nosotros, los locuaces, los risueños, los que gastaban bromas a todo bicho viviente, incluso a Raimundo Madrazo, el hijo de nuestro inolvidable Maestro, D. Federico, conocedor profundo del claro-oscuro. Moreno el guapo, que enamorado perdido, trabajaba con ardor y entusiasmo para hacerse una posición que ofrecer a la dueña de su alma; tan enamorado estaba, que, por no perder unos minutos de pintar o de dulcísimo coloquio, nunca pudimos acarrearle a las giras campestres ni a otros actos de juvenil expansión.*<sup>98</sup>.

El ambiente del Madrid de mediados de siglo era muy animado. A Moreno le gustaba mucho la música y asistir, si podía, a la ópera en el Teatro Real aunque no desdeñaba las salas o teatros de variedades, más del gusto de las clases modestas; una de las más conocidas, *El recreo*, se fundó en 1866 en la calle Flor Baja, famosa por ser cuna del género chico. Eran también muy concurridos los bailes públicos a los que acudían principalmente las clases medias, aunque Moreno, quizá por influencia de la estirada familia de su esposa, no solía acudir.

En cambio tuvo mucho interés por asistir a los salones literarios que se reunían en casa de algunos nobles o burguesía intelectual, como en casa de sus protectores los Marqueses de Benemejis de Sistallo<sup>99</sup>, cuya dirección tenía apuntada en su agenda personal; a estos salones se invitaba a distintas personalidades del mundo de la cultura entre los que estaban pintores de renombre y donde se podía conversar animadamente, sobre todo en invierno. Más tarde los cafés se convirtieron en el escenario de las tertulias filosóficas, literarias o políticas, tomando el relevo de las tertulias en casas particulares; el café es el gran invento del siglo XIX: Fernández de los Ríos da noticia de hasta 64 establecimientos en las inmediaciones de la Puerta del Sol.

Pertenece a esta época una anécdota que contaba a su familia la segunda mujer de Moreno, Luisa Escudero: solía Matías, como todos los galanteadores de la época, pasearse insistentemente por delante de la casa de su amada; ella, asomándose brevemente, dejaba caer desde el balcón una rosa a los pies del pintor. Rompiendo el encanto de esta romántica escena solía Luisa añadir con su gracejo sevillano que a unos se las dan con queso y a otros se las dan con rosas. Precisamente Matías obtuvo su primer triunfo oficial

---

<sup>96</sup> Martín Rico Ortega, *Recuerdos de mi vida*, Imprenta Ibérica, Madrid 1906, p. 22.

<sup>97</sup> Sobre Federico Latorre y Rodrigo como profesor de francés, existe una pequeña biografía escrita por Ana Nodal Llobera dentro del libro *Biografías y Semblanzas de Profesores*. Instituto “El Greco” de Toledo (1845-1995). I.E.S. El Greco, Toledo 1999, p 57. También Angelina Serrano en su tesis *Las Artes Plásticas en Castilla la Mancha. De la Restauración a la II República (1875-1936)*, p. 91

<sup>98</sup> Federico Latorre y Rodrigo, “Quien era Matías Moreno” en Revista *Toledo*, año IV, nº 95, lunes 15 de abril. Toledo 1918. pp.78-79.

<sup>99</sup> Vivían en la calle Barquillo, 6 principal de Madrid,

en el mundo del Arte en 1864 con el retrato de Josefa Martín, quien en el escote, luce.....una rosa.



## *2.5. SUS PRIMERAS MEDALLAS EN LAS EXPOSICIONES NACIONALES DE 1864 Y 1866.*

Ante la precaria situación del Arte español en la primera mitad del siglo se crean en nuestro país, a imitación de Francia, las Exposiciones Nacionales como instrumento de progreso de las Artes y como medio de promoción de nuestros artistas. Estos eventos fueron la expresión más patente del mecenazgo de Estado, sustituyendo al de la nobleza o la Iglesia, y actuando como un verdadero marchante del Arte. La adquisición de las obras de arte, destinadas a engrosar el patrimonio público, condicionó la producción de los artistas españoles con un aire de carácter oficial que les llevó a cultivar un determinado tipo de temáticas y formatos pero los separará de las corrientes europeas de vanguardia.

En la Gaceta de 1854 se publicaron las bases para la convocatoria bienal de estos certámenes, y aunque la inauguración de la primera estaba prevista para mayo del 55, se retrasó hasta el año siguiente. Continuaron celebrándose las del 60, 62, y 64; la del 66 sufrió unos meses de retraso inaugurándose ya en 1867. A causa de la caótica situación del país tras la caída de Isabel II, ese año no se celebró exposición, que tuvo que esperar hasta la llegada de Amadeo de Saboya en 1871.

La agitada situación social y política del país que desembocó en la Primera República hizo que tampoco se pudiese realizar exposición alguna en los años posteriores. Los artistas tuvieron que ver llegar la Restauración Borbónica, que trajo consigo una estabilización en todos los ámbitos de la vida española, para que se pudiese inaugurar la

de 1876 y más tarde la de 78. Las Exposiciones Nacionales<sup>100</sup> siguieron celebrándose ya con carácter trienal desde 1881 hasta 1890, adelantándose la siguiente a 1892 para hacerla coincidir con los actos conmemorativos del cuarto centenario del descubrimiento de América. Las últimas exposiciones del siglo fueron desde 1895 al 99 y las dos primeras del siglo XX las de 1901 y 1904, recuperando a partir de ahí el carácter bienal, tal y como se concibió inicialmente.



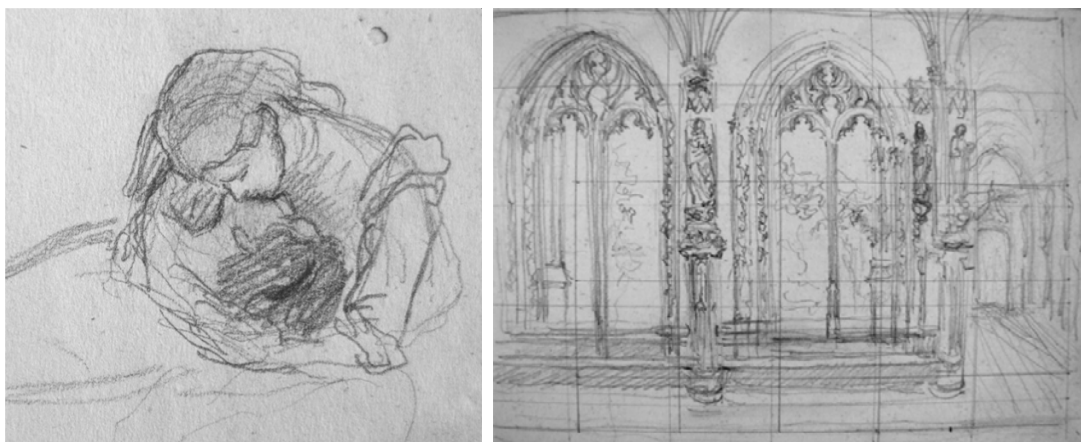
Retrato de Josefa Martín Campos por Matías Moreno. En la pose y en el tratamiento de las telas podemos ver la huella de su maestro, Federico de Madrazo.

---

<sup>100</sup> Los datos de este capítulo están tomados principalmente de la obra de Bernardino de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid, Ediciones Alcor, 1948, Ed. facsímil de Jesús Ramón García Rama, 1980.

A estos eventos podían acudir todos los artistas españoles; también extranjeros, con la condición de que las obras presentadas se hubiesen realizado en nuestro país. En general, la exposición se componía de tres secciones con jurados diferentes: pintura, escultura y arquitectura. Para dotar los premios de pintura, se establecieron en principio dos medallas de primera clase, con 3.000 reales cada una; cuatro de segunda clase, con 1.500 reales y tres de tercera clase con 640 reales. Estas recompensas monetarias variaron a lo largo del tiempo: en las primeras exposiciones la concesión de las medallas no implicaba que la obra fuese adquirida por el Estado, sino que la decisión la tomaba el jurado para las obras más significativas, aunque si al artista le parecía poca la cuantía del premio, podía rechazar la oferta. Las modificaciones posteriores implicaban que cada medalla, en lugar de ser de oro como en los primeros años, llevaba una determinada cantidad de dinero en metálico por lo que de una manera algo encubierta, el Estado compraba la obra, dejando siempre al artista la posibilidad de no cederla, aunque en este caso recibía sólo medalla y diploma, pero no el dinero.

Matías Moreno se presentó a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de 1864, 67, 81, 84, a la internacional de 1892, a las nacionales de 1899 y 1904, siempre en la sección de pintura a excepción del último año que lo hizo en la de escultura. Desde su inicio en 1856 y hasta final de siglo, se celebraron en total seis exposiciones en la Época Isabelina, una bajo la monarquía de Amadeo de Saboya y cuatro durante la Restauración Borbónica y regencia de M<sup>a</sup> Cristina. De las celebradas en época de Alfonso XIII, sólo se incluye en este estudio la de 1904, último certamen al que Moreno presentó obras.



Dos estudios preparatorios para el cuadro *Despedida de Julieta y Romeo*; a la izquierda un estudio de las figuras de los amantes; a la derecha, apunte a lápiz de los ventanales y galería del claustro de San Juan de los Reyes de Toledo; al fondo se aprecia la puerta de comunicación con la iglesia.

La Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864 fue una de las de mayor categoría artística, coincidiendo con una etapa de auge económico<sup>101</sup> para el país; se inauguró el 13 de diciembre de aquel año con un total de 619 obras, permaneciendo abierta hasta enero

<sup>101</sup> Ver el amplio tratamiento que de este tema se hace en la interesantísima e imprescindible tesis de Jesús Gutiérrez Burón: *Exposiciones Nacionales de pintura en España en el siglo XIX*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid; 2 tomos y Apéndice. Madrid 1987. *Exposiciones Nacionales de Bellas Artes*. Historia 16, Cuadernos de Arte Español, n° 45. Madrid 1992. "Exposiciones Nacionales del último tercio del siglo XIX" en Ciclo de Conferencias: *Revolución y Restauración en Madrid (1868-1902)*. Madrid 1995.



de 1865. El jurado de la exposición estaba presidido por Eugenio de Ochoa, Director General de Instrucción Pública, el duque de Rivas como vicepresidente (que también presidía la Academia de San Fernando) y Eugenio de la Cámara, como secretario; uno de los diecinueve vocales nombrados era Federico de Madrazo. Según Bernardino de Pantorba, las salas estaban ubicadas en la calle de Alcalá, en un nuevo local habilitado por el Ministerio de Fomento; la entrada era gratuita excepto martes y viernes no festivos en que costaba cuatro reales por persona.

Desde 1887 la Exposición se trasladó a las afueras de Madrid, al Palacio de las Artes e Industrias en los altos del hipódromo; este edificio con mala calefacción, como comenta Pedro de Madrazo, era sin embargo muy amplio, con dos plantas, y su altura permitía exponer lienzos de grandes proporciones, habitualmente de tema histórico, que abundaban en el último tercio del siglo. Una curiosa práctica de estas exposiciones nacionales fue la de agrupar en una sala a los lienzos de mala calidad que sin embargo, por unas u otras razones habían sido admitidos; se la llamó humorísticamente *la sala del crimen*, y aunque algunos artistas protestaron enérgicamente al ver allí sus obras, la mayoría no se daban por aludidos.

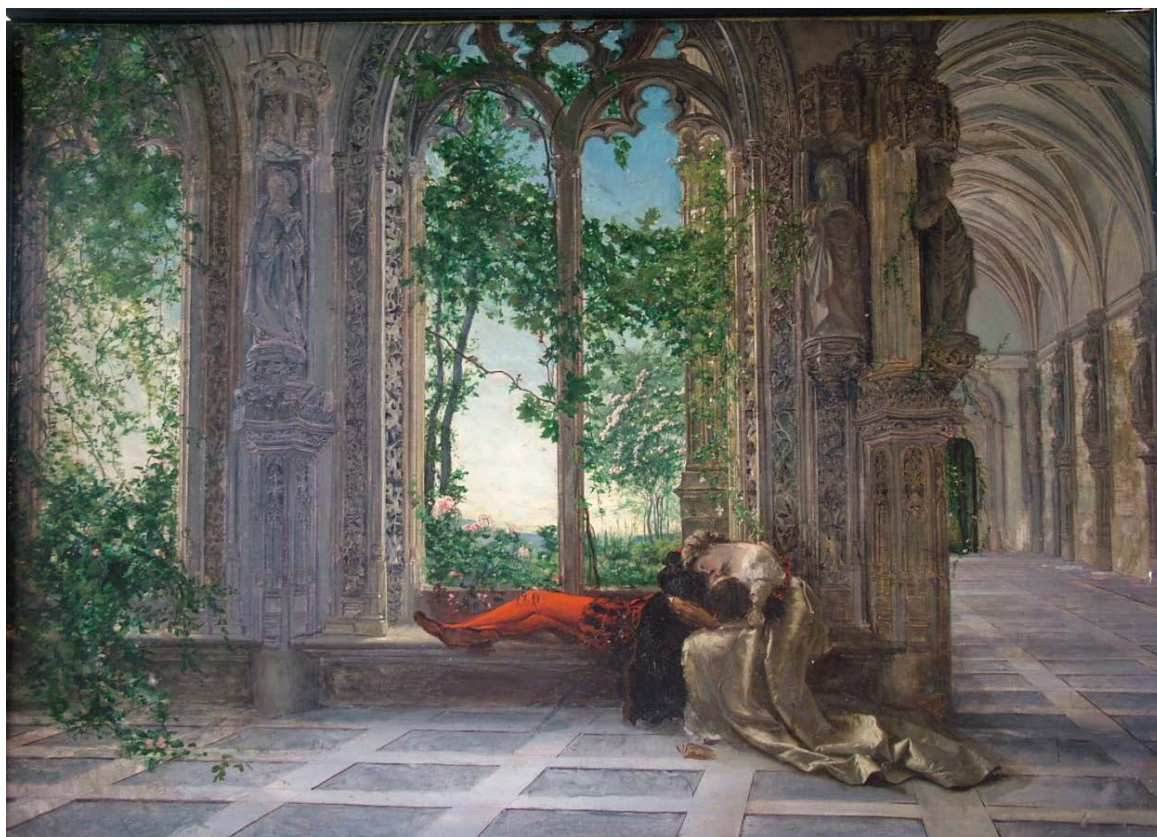
En la Exposición de 1864, aunque se dejó desierta la Medalla de Honor, se presentaron cuadros emblemáticos para el Arte español, concediéndose a Eduardo Rosales una medalla de primera clase por su *Testamento de Isabel la Católica*, compartida con el *desembarco de los puritanos* de Gisbert, *la Rendición de Bailén*, de Casado del Alisal y un cuadro de perspectiva de Pablo Gonzalvo. Como expositores figuraban también algunos de sus compañeros de estudios: Zamacois, Martín Rico, León y Escosura, Ricardo Balaca y Eduardo Fernández Pescador, entre otros.



Dos fotografías del Claustro de San Juan de los Reyes, realizadas la primera por Charles Clifford en 1857 en la col. Martín Carrasco de Madrid, y la segunda por Jean Laurent anterior a 1870; a través de los ventanales del claustro se ven los rosales que retrata Moreno en su cuadro *Despedida de Julieta y Romeo*.



Los premios de aquel año se hicieron públicos a través de la Gaceta de Madrid del día veintidós de enero, siendo galardonado Moreno *con medalla de tercera clase* en la pintura de retratos.<sup>102</sup> También consiguieron tercera medalla sus compañeros Alejandro Ferrant con el retrato de su tío Luís, Eduardo Zamacois, Manuel García *Hispaleta*, Manuel Castellano, más conocido hoy por su faceta de coleccionista de fotografías, y su amiga Delphine Fortín de Cool, artista francesa que se encontraba en España estudiando y realizando copias en el Museo del Prado. Fueron galardonados con menciones honoríficas otros de sus compañeros de clase: los hermanos Ricardo y Eduardo Balaca, Joaquín M<sup>a</sup> Herrero y José Jiménez Aranda.



Boceto con la *Despedida de Julieta y Romeo* (boceto), presentado a la Exposición Nacional de 1864. Matías Moreno reproduce el Claustro de San Juan de los Reyes de Toledo, aunque prescinde de una de las galerías para ver a través de los ventanales cubiertos de vegetación un fondo lejano. El solado original que reproduce esta tabla desapareció en la última restauración del claustro.

Según el catálogo, Matías Moreno y González se presentaba con cuatro obras: *Retrato de la señorita Dña. J. M.* –Josefa Martín–, *Retrato de la señorita Dña. C. M.* –Carmen Martín– y *Retrato de la señorita Dña. J.C.* –obra desconocida–, y la *Despedida de Julieta y Romeo* (boceto). La utilización de iniciales en lugar del nombre de señoras o señoritas era costumbre en este siglo, ya que se consideraba más elegante y sobretodo, más discreto. Aún se conserva el magnífico retrato de Josefa, de irreprochable factura y exquisitas calidades en el tratamiento de las telas, todavía unido al estilo elegante de su

<sup>102</sup> Pantorba, Bernardino de, *Historia y Crítica de las Exposiciones Nacionales Celebradas en España*. Madrid, Gráficas Nebrija, 1980, pp 87-98.

maestro; a imitación de Federico de Madrazo dota de un aire aristocrático y distinguido a la modelo, su prometida.

En cuanto a la obra *Despedida de Julieta y Romeo*, Moreno la sitúa en el claustro del Monasterio de San Juan de los Reyes, siendo ésta la primera vez que el pintor reproduce arquitecturas de la ciudad de Toledo. No se sabe si para la ambientación del cuadro realizó un apunte directo del natural o bien utilizó alguna fotografía. Sobre 1850 el inglés Louis Masson ya había realizado vistas estereoscópicas del claustro<sup>103</sup>, en 1852 Charles Clifford tomó imágenes de todo el monasterio y unos años después lo hizo Alfonso Begué. Moreno, que también era coleccionista de fotografías, poseía varias con este tema.

Lo más seguro es que Moreno ya hubiese visitado la ciudad con sus compañeros de la Academia. Toledo era visita obligada para curiosos, viajeros y estudiantes; ofrecía todos los ingredientes necesarios para hacer volar la imaginación de este joven artista: un pasado literario, monumental y artístico; una ciudad ruिनosa y pintoresca que ejerció en él, como en tantos otros artistas contemporáneos, una misteriosa fascinación; una ciudad en la que por cualquier rincón se escuchaba el relato mitificado de leyendas y heroicas gestas del pasado. Gustavo Adolfo Becquer ya había publicado en 1857 la *Historia de los templos de España*, donde la ágil pluma del poeta exaltaba con su admirable calidad uno de sus edificios predilectos, que para él tenía el atractivo sublime de la presencia del estilo gótico y la fascinación casi sobrenatural de haber devenido en una ilustre ruina por manos del hombre, el tiempo y la naturaleza.

Emilia Pardo Bazán<sup>104</sup> comentaba disgustada la restauración del claustro que estaba llevando a cabo Arturo Mélida, y recordaba nostálgicamente aquella prodigiosa ruina que podía contemplarse años atrás:

*Por mi fortuna he visto el Claustro de San Juan de los Reyes antes de que se intentara restaurarlo: le visto con zarzas, con yedra, con ortigas, contemplativo, desolado, con la hermosura de lo ruिनoso.*

Con el fin de presentarse a oposiciones y optar a las pensiones que ofertaban algunos organismos oficiales, Matías obtuvo el 31 de diciembre de 1865 un certificado de buena conducta, necesario para la tramitación de las solicitudes, en el que consta su domicilio en Madrid en esos momentos, la calle Caballero de Gracia, nº 37, piso 4º. En este mismo edificio vivían también varios miembros de la familia Madrazo; según los padrones municipales del año 1865, en el 2º izquierda vivían Isabel Kuntz con su hijo Juan de Madrazo y en frente, en el 2º derecha, Luis y Luisa de Madrazo<sup>105</sup>. Curiosamente no aparece Moreno, figurando el piso 4º como desalquilado; pudo deberse a que el pintor habitase la casa después de hacerse el padrón municipal o bien porque el propietario no

---

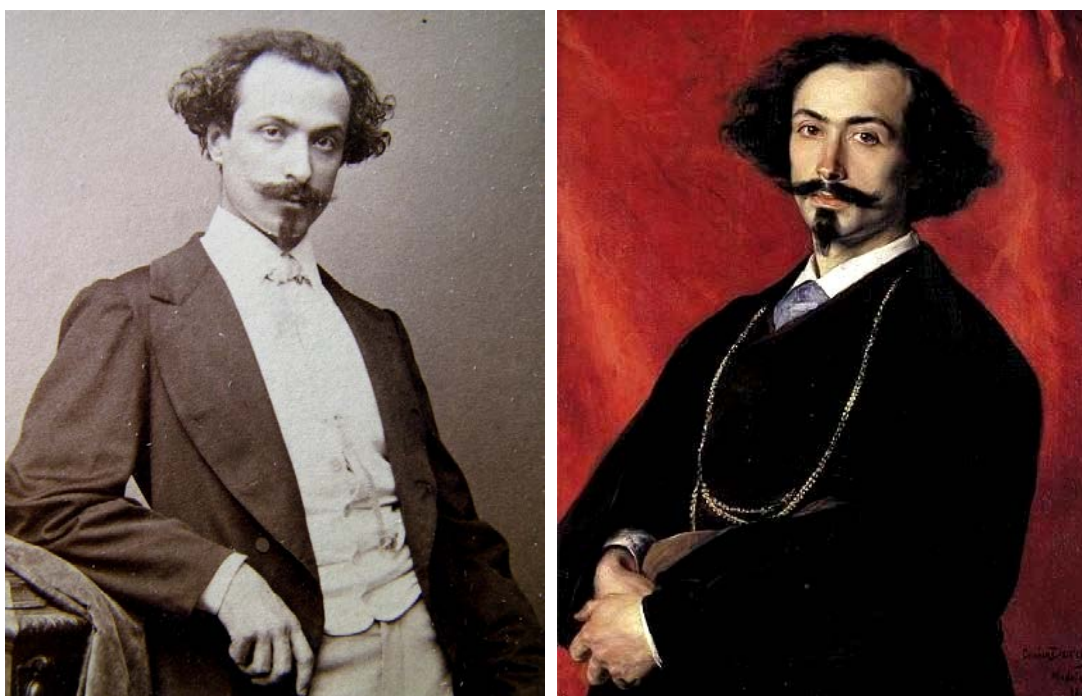
<sup>103</sup> FERNÁNDEZ RIVERO, Juan Antonio, *Tres Dimensiones en la Historia de la Fotografía: la Imagen Estereoscópica*. Miramar. Málaga 2004.

<sup>104</sup> ABAD PÉREZ, Antolín O.F.M. "San Juan de los Reyes en la Historia, la Literatura y el Arte" en *Anales Toledanos*, XI. Diputación Provincial de Toledo, 1976. p 164.

<sup>105</sup> Al año siguiente, Juan y Margarita Madrazo, vivían en el 3º izquierda, según escribe Federico de Madrazo a su hijo Raimundo en una carta fechada el 14 de junio de 1866

consideró necesario inscribir a estudiantes a los que alquilaba por un corto espacio de tiempo.

La Exposición Nacional de 1866 tuvo algún retraso, celebrándose en enero del 67 en el mismo edificio que el certamen anterior; el jurado estaba compuesto por Severo Catalina, Director General de Instrucción Pública, como presidente, quien meses después sería también presidente del tribunal de oposición que juzgó los méritos de Moreno para ocupar la plaza de catedrático de Dibujo de Toledo; Eugenio de la Cámara como secretario, y entre los vocales estaban sus profesores Federico y Luís de Madrazo, el hermano de éstos, Juan, arquitecto de gran sensibilidad y el poeta-pintor Gustavo Adolfo Bécquer.



Fotografía de Matías Moreno realizada en París en 1868. A la derecha, *retrato de don M(atías) M(oreno)*, por Carolus Duran, que obtuvo una Medalla de Tercera Clase en la Exposición Nacional de 1866, actualmente conservado en Francia en el Musée des Augustins de Toulouse.

Se declaró desierta la Medalla de Honor como en la anterior exposición, por no reunir las obras expuestas la calidad suficiente; las primeras medallas fueron para Benito Mercadé, Vicente Palmaroli y Alejo Vera. Otros pintores cercanos a Moreno obtuvieron también premios, como Alejandro Ferrant, Ignacio León y Escosura, Ricardo Balaca, Joaquín María Herrero, Eduardo Zamacois, el toledano Cecilio Pizarro, Pablo Gonzalvo y Manuel Castellano. Este último, además de conocer a Moreno de las clases de la Academia, mantenía con él una cómplice amistad por ser vecino de los padres de su prometida, Josefa Martín.

Participó también su gran amigo el pintor francés Carolus Duran que ya había sido premiado en el Salón de París y que en estos momentos estaba en nuestro país con el objetivo de estudiar a los pintores de la escuela española y sobre todo a Velázquez. En el otoño de 1866 Carolus Duran vivía en Toledo compartiendo alojamiento con Matías en



las ruinas de San Juan de los Reyes, es de suponer que en la casa del campanero o en alguna de las que se construyeron aprovechando las ruinas del claustro del emperador e incluso se alquilaban.



A la izquierda, boceto con aires velazqueños, preparatorio para el retrato de Matías Moreno realizado por el pintor francés Carolus Durán, pintado en Toledo entre 1866-67. Colección Moreno-Aguado. A la derecha, retrato de Matías, dedicado por su amigo Carolus Duran,

Duran presentó a la Nacional cuatro obras, entre las que destacaba el impresionante *Retrato de don M(atías) M(oreno)*, que obtuvo una Medalla de Tercera Clase, actualmente conservado en Francia en el Musée des Augustins de Toulouse.

Moreno, por su parte, presentó un lienzo de grandes dimensiones<sup>106</sup> de temática histórica: *D. Alfonso el Sabio tomando posesión el mar*, que fue premiado con una Consideración de Tercera Medalla. Un año más tarde fue adquirido por el Estado y posteriormente depositado en el Palacio del Senado. La sucinta explicación del asunto enviada por el autor y que figuraba en el catálogo oficial de la exposición es la siguiente:

*Don Alfonso el Sabio, después de haber ganado a los moros la plaza de Cádiz, primera plaza marítima que poseyeron los reyes de Castilla, tomó posesión del mar para abrir a los cristianos el camino que había de conducirles a África.*

---

<sup>106</sup> Alfonso X tomando posesión del mar después de apoderarse de la plaza de Cádiz. Óleo sobre lienzo 2,48 x 3,18 m. Madrid, Palacio del Senado. (Catálogo ... 1866, p. 49; el Palacio del Senado, p. 113). Citado por Reyero en *Imagen Histórica de España*, p. 407. Este cuadro fue adquirido por el Estado por R. O. de 3 de mayo de 1867 en 600 escudos, con el nº 5724, destinado al Museo de la Trinidad, y depositado en el Palacio del Senado por R.O. de 12-XI-1878; nº de adquisición T 213, en Adela Espinós, Mercedes Orihuela y Mercedes Royo Villanova, *El Prado Disperso. Cuadros depositados en Madrid II*. Madrid, Boletín del Museo del Prado, tomo I, nº 2, mayo-agosto, 1980, p. 175.

En este gran cuadro de historia la ambientación general recurre a la reconstrucción arqueológica, especialmente en cuanto a indumentaria y objetos; en lo tocante al fondo de imponentes murallas es de destacar su carácter no realista. Según comenta el profesor Carlos Reyero, *la pintura de Historia toma elementos de la historia formal de la arquitectura para identificar la época*<sup>107</sup>; para corroborar esta idea propone entre algunos de los más significativos ejemplos extraídos de la pintura de este género, el de Alfonso X tomando una inexpugnable fortaleza medieval que quiere retrotraernos a la Cádiz del siglo XIII. *Se prefiere entonces en esta pintura la representación de lugares a la de obras. Lugares que están cargados de sentido por algún suceso o personaje legendario y que se valoran por esa carga sentimental, no en cuanto obras artísticas. Es en eso esta pintura doblemente romántica, pues una de las notas románticas es precisamente la integración entre figura y lugar*<sup>108</sup>.



Boceto preparatorio para el cuadro *D. Alfonso el Sabio tomando posesión del mar*. Dibujo a lápiz. Respecto al cuadro definitivo Moreno varió el número de personajes y las arquitecturas del fondo, en lo alto de una colina y con un aspecto más islámico. *Boceto para D. Alfonso el Sabio*. La figura del abanderado avanza hacia el agua, construida con pinceladas valientes y sueltas, con una gran fuerza expresiva y verismo, del que carece el cuadro final.

Cabe la posibilidad de que este cuadro fuese pintado por Moreno para concursar en un certamen convocado en 1865 por la Academia de Bellas Artes de Cádiz, (aunque el cuadro está firmado en 1866), tal y como apunta el profesor Reyero

El tema propuesto era el origen del escudo de la sede episcopal gaditana, pues según recogía la tradición, *uno de los soldados de Alfonso X se adentró en el mar, tras la conquista de Cádiz, clavando sobre la arena el estandarte con la cruz*<sup>109</sup>. Entre los cuadros enviados al certamen de Cádiz con el tema *Santa Cruz sobre las aguas*, destacan los de Ricardo Balaca, Manuel Cabral Bejarano y Rodríguez de Losada.

<sup>107</sup> Carlos Reyero, *La pintura de Historia en España*. Madrid, Cuadernos Arte Cátedra, 1989, p.55.

<sup>108</sup> Carlos Reyero: *La pintura de historia en España: esplendor de un género en el siglo XIX*. Cátedra, Madrid, 1989, p. 59.

<sup>109</sup> Carlos Reyero, *Imagen Histórica de España (1850-1900)*. Madrid, Espasa-Calpe, 1987, pp.149-155.





*D. Alfonso el sabio tomando posesión el mar*, cuadro de historia de Matías Moreno que fue premiado con una Consideración de Tercera Medalla. Fue adquirido por el Estado y hoy se conserva en el Palacio del Senado.

Lo cierto es que, además de las posibilidades que brindaba el Estado en temas de promoción para artistas noveles, durante todo el siglo XIX las Academias locales jugaron un importante papel en el fomento de la pintura con la convocatoria de certámenes artísticos, de lo que sería buen ejemplo la Academia gaditana, como bien señala el profesor Reyero.

Los autores de *El palacio de Senado*, donde se recopila la colección artística<sup>110</sup> de esta institución, describen así el cuadro:

*En la Exposición de 1866 se presentó otro cuadro que vino a conservarse en el Senado (...) presentaba un cuadro representando a Alfonso X tomando posesión del mar, acto simbólico que tiene por teatro la playa de Cádiz. Cuadro declamatorio y enfático en que el rey castellano sacando la espada ante el mar, aparece en actitud de invocar al cielo contestación de la posesión simbólica, mientras un jinete con la bandera con la cruz penetra en el mar, como ejecutando las palabras del rey. D. José García, crítico de Arte contemporáneo de la pintura en el libro que dedicó a comentar la exposición de 1866, desaprueba la*

<sup>110</sup> A.A.V.V., *El Palacio del Senado*. Senado, Madrid, ed. Fisa, Escudo de Oro, 1980, p. 108. Los autores de los textos son Fernando Checa Goitia, Luis Sánchez Agesta, Enrique Lafuente Ferrari, Vicente Llorca Zaragoza y Manuel Casamar Pérez.

*composición y el colorido frío del cuadro, notas a las que podemos asentir sin reparo.*

*Bajo un brillante celaje, se alza, al fondo una formidable muralla que limita el océano. Sin duda se trata de las defensas que, según refiere Adolfo de Castro, mandó erigir el Rey Sabio tras la conquista en 1262, y no, como se ha supuesto alguna vez, la primitiva cerca musulmana. Ante ella se sitúa el grupo del Rey secundado por guerreros, pajes y eclesiásticos.*

*En primer término, un heraldo sobre un caballo encabritado se introduce en las aguas, portando un estandarte crucífero. Si bien la tela adolece de un marcado aire teatral, no es menos interesante su acierto cromático, al contrastar el rojo bermellón del vestido real, con la entonación general del asunto, resuelta en fríos tonos verdosos y turquesas, a lo que hay que añadir la presencia de ciertos elementos simbólicos, siendo tal vez el más destacado el pergamino que sostiene un escudero con el blasón de la ciudad, en el que aparece Hércules domador de leones, flanqueado por las columnas, hitos de su periplo hasta este Extremo Occidente. La aparición de esta figura mitológica, junto a las cruces visibles en otras zonas del cuadro, viene a significar una doble restauración: la de la Cristiandad y la de la Tradición Clásica... ("la Cristiandad es Grecia y Roma", apuntaría Francisco Bejarano), que el Rey Sabio resuelve en un solo acto, poético y político. Así, el asunto fue repetidamente plasmado en la pintura gaditana decimonónica, destacando al respecto las telas de Rodríguez de Losada, Cabral Bejarano o Balaca.*

Aunque la figura del rey es el centro de la escena, el portador del estandarte que se adentra en el mar es el que mayor peso tiene en la composición, que en su conjunto destila un aire teatral. Sin embargo es significativo el boceto que se conserva con la figura del jinete, llena de vigor, resuelta con una pincelada rápida y libre, lo que nos indica un joven pintor que busca la perfección en un atildado dibujo, sacrificando la espontaneidad de su primera idea.

Entre los comentarios que se hicieron con motivo de la exposición, destacan los del crítico José García quien resalta el escaso verismo de la obra sobre todo en *aquellos guerreros, en cuyas cabezas ha debido reflejarse la tinta caliente que imprimen los combates bajo los rayos del sol*<sup>111</sup>. Tampoco es muy del gusto de Francisco M<sup>a</sup> Tubino, que comenta sin embargo que el propósito del cuadro es *saludable*, pero que el pintor *necesita estudiar mucho el Arte de la composición y la manera de entonar las tintas que elija para animar los objetos y figuras que en sus obras coloquie*.<sup>112</sup>

Este género es un tipo de pintura despreciada por la crítica del siglo XX hasta su restauración a finales de siglo. *Pero quizás no lo hubiera sido por el público si se hubiera conocido mejor, como demuestra la aceptación de las imágenes derivadas de*

---

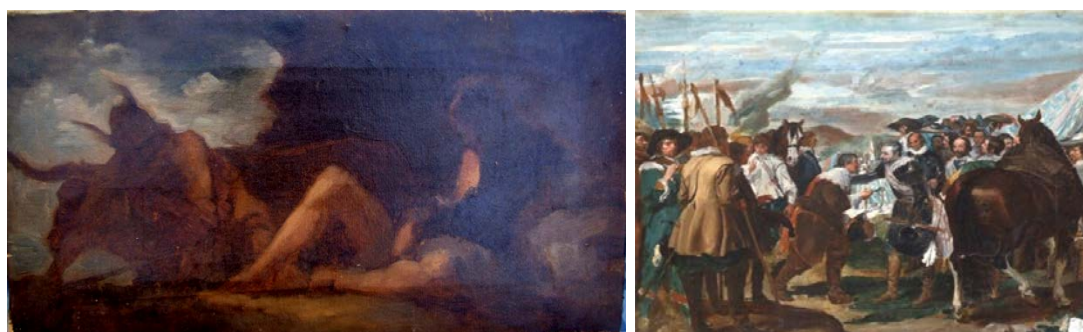
<sup>111</sup> José García, *Las Bellas Artes en España*, 1866, Madrid 1867, pp. 73-75, citado también por Carlos Reyero en *Imagen Histórica de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, p.407.

<sup>112</sup> Francisco M<sup>a</sup> Tubino, *Exposición de Bellas Artes*, Revista de Bellas Artes 1867, p. 154, citado también por Carlos Reyero en *Imagen Histórica de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, p.407.

*aquellas pinturas que sí llegaron.* <sup>113</sup> Este es el lienzo más famoso de Matías Moreno y por el que podríamos decir que obtuvo el título de *pintor de Historia*, aunque realmente pocos asuntos históricos más pintó a lo largo de su vida.

## 2.5. COPISTA EN EL MUSEO DEL PRADO.

Además del aprendizaje realizado en el seno de la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado, Moreno estudió directamente a los grandes pintores realizando copias en el Museo del Prado, donde pasó muchas horas dedicado a reproducir obras maestras, teniendo especial predilección por las de Velázquez, Ribera, Tiziano, Rubens y Van Dyck.



Mercurio y Argos de Velázquez copiado por Matías Moreno; sin fecha aunque oscilaría entre 1858-1868; (mide 19,7 x 38,4 cm. óleo sobre lienzo.) *La Rendición de Breda* o *Las lanzas* de Velázquez... sin lanzas. Copia realizada entre 1858-1868.

Conservó en su estudio bocetos y copias, realizados en el Museo del Prado en su época de juventud, de cuadros que le impresionaron: *Jesús entre los doctores*, de Veronés, *La familia del pintor*, de Jacob Jordaens, *Diana Cecil, Condesa de Oxford* <sup>114</sup>y *La Piedad*, de Van Dyck, *El Sacrificio a Baco*, del caballero Máximo Stanzione, *La Muerte de San Francisco*, *La Trinidad* y el *Combate de Mujeres* de Ribera, entre otros.

También reproduce *La Resurrección de Lázaro*, de Rembrandt, pero sobre todo, copió a Velázquez utilizando habitualmente lienzos de pequeño formato: el *Retrato de la Infanta Margarita*, el *Retrato Ecuestre del Príncipe Baltasar Carlos*, *La Rendición de*

---

<sup>113</sup> Javier PÉREZ ROJAS y José Luis ALCAIDE: "Apropiaciones y recreaciones de la pintura de historia", en Cat. exp.: *La pintura de historia del siglo XIX en España*. Consorcio Madrid '92, Madrid, 1992, pp. 103-118.

<sup>114</sup> Eduardo Rosales, que hizo amistad con Moreno algunos años más tarde, ya había copiado esa misma cabeza en 1855, compartiendo su entusiasmo por la pintura de Van Dyck; en un carta a su hermano Ramón le dice (...) ¡Qué cabeza la de la duquesa! Es cosa admirable: no se ha hecho más, qué finura de tonos, qué gracia tan exquisita en el dibujo, qué sencillez de formas, qué divinamente modeladas, qué mujer tan hermosa, qué gracia; pero qué color, qué color, es cosa admirable, era cosa de estársela mirando un año entero. Luis Rubio Gil, "Introducción a la vida y obra de Eduardo Rosales, en *Eduardo Rosales en las Colecciones Privadas*. Zaragoza, Ibercaja, Obra social y Cultural, 2000, p. 15.



*Breda, Mercurio y Argos*, y figuras extraídas de *La Fragua de Vulcano*, además de otros, de los que sólo queda mención escrita, como el *Esopo*.

Moreno admiraba profundamente la obra de dos genios del Arte: Van Dyck y Velázquez<sup>115</sup>, compartiendo este sentimiento, especialmente en lo referido al pintor sevillano, con los artistas franceses amigos suyos, Zacarías Astruc y Carolus Duran. Esta común devoción velazqueña fue una de las razones por las que trabaron gran amistad, y muy especialmente con Duran cuando ambos coincidieron en el museo realizando copias.

Las opiniones de su maestro, Federico de Madrazo, también fomentaron estos sentimientos respecto a Velázquez al que consideraba *verdadero pintor de la naturaleza sin sistema*<sup>116</sup>, influyendo decisivamente en la formación artística del joven Matías.

Otros de sus pintores preferidos fueron Vicente López, del que copia una de las pechinas que realizó para la iglesia de Silla en Valencia, con el tema de Moisés y la hija de Jetró. También José de Ribera, *Lo spagnoletto*, y Pedro Pablo Rubens, del que copió *El jardín del Amor* y *Las Tres Gracias*, una de las escasas ocasiones en que aparte de sus dibujos de Academias, y algún apunte esporádico, trata el tema del desnudo; la anécdota en torno a este lienzo es que la segunda mujer del pintor, Luisa Escudero, lo tuvo muchos años colgado del revés y detrás de otro cuadro, quizá para evitar así miradas indiscretas



Dos copias realizadas por Moreno: *El Entierro de Cristo* de Tiziano Vecellio, (Mide 29,2 x 33,9 cm) y a la derecha, *la Muerte de San Francisco*, de Ribera (29 x 24,5 cm.)

En el Libro de Registro de copias del Museo del Prado, aparece su nombre en las hojas de firmas; la primera vez que acude al museo es el martes 1 de junio de 1858, según se refleja en el libro; no aparece el tema de la copia pero puede suponerse que fue *La Piedad* de Van Dyck, cuadro que terminó el siguiente año y que con posterioridad dedicó

<sup>115</sup> Este interés por conocer toda la obra pictórica del sevillano Velázquez le llevó a coleccionar la serie de fotografías editada por Laurent en formato de *carte de visite* reproduciendo la obra de este pintor en el Prado. Archivo Moreno-Aguado.

<sup>116</sup> Federico de Madrazo, Epistolario. Museo del Prado. Tomo II. Carta 289 del 10-12-1866. Madrid 1994. p.656.



a su tío el cardenal Monescillo<sup>117</sup>, conservado hoy en el convento de San Clemente de Toledo, a donde llegó por donación de una antigua alumna del Colegio de Doncellas Nobles.

En 1864<sup>118</sup> encontramos su nombre en el registro de copistas del museo; en el mes de mayo se le asigna el número 67, encontrándose domiciliado en la calle Caballero de Gracia nº 37 y siendo su garante Luis de Madrazo, profesor de pintura. En febrero de ese año se encontraba en España Marie Marcelle Delphine de Cool, artista francesa especializada en Artes Aplicadas, sobre todo en la técnica del esmaltado sobre metal. Por una carta de Federico de Madrazo a su hijo Raimundo, que vivía en París, se sabe que Delphine de Cool realizó copias en el museo y que a partir de este momento se entabló una relación de amistad entre la familia Madrazo y el matrimonio de Cool, reflejada en el continuo ir y venir de encargos que hace Federico a su hijo<sup>119</sup> en relación a este matrimonio. Federico comentaba en una de sus cartas:

*Nada he oído hablar sobre lo que me dices de Mme de Cool –esta lleva muy bien sus copias y creo que en 15 días saldrá para París- y en fin que le escribiré.<sup>120</sup>*



*Sacrificio a Baco*, por el caballero Máximo Stanzione, copia de Matías Moreno

Delphine de Cool regresó de nuevo a España en 1877, volviendo a realizar copias en el Prado, avalada por Madrazo<sup>121</sup> al igual que su hijo, Gabriel, quien invirtió seis días

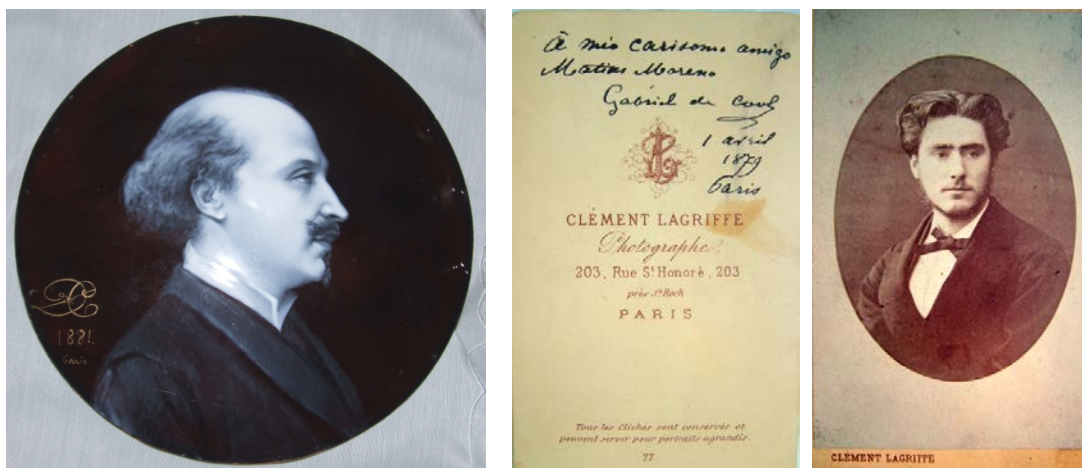
<sup>117</sup> Dice la dedicatoria: *a mi querido y respetado tío D. Antolín Monescillo*, Matías Moreno. Tomado del original de Van Dick. Año de 1859.

<sup>118</sup> No se ha podido comprobar el domicilio ya que en el Archivo de Villa Madrid faltan los padrones de ese año.

<sup>119</sup> Federico de Madrazo, *Epistolario*. Museo del Prado. Cartas 280 del 13-1-1866, p. 642; carta 288 del 19-7-1866, p. 654-55; carta 289 del 10-12-1866, p. 657; carta 290 del 11-1-1867, p.650.

<sup>120</sup> Federico de Madrazo, *Epistolario*. Museo del Prado. Carta 271 del 29-2-1864. Madrid 1994. p. 631.

en copiar *El Bobo de Coria*. Moreno trabó gran amistad con ellos en Madrid, prolongándose muchos años esta relación; Delphine solía dedicarle a Moreno fotografías con reproducciones gráficas de sus obras y en 1882 le hizo un retrato de perfil en un medallón en técnica de esmalte de Limoges. Gracias a ella, que dominaba el inglés presentaron juntos varias obras en dos exposiciones celebradas en Londres y Brighton.



Delphine de Cool: medallón en técnica de esmalte de Limoges con el retrato de Matías Moreno, fechado en 1881. A la derecha, carte de visite con el retrato de Gabriel de Cool, realizado por el fotógrafo Lagriffe; está dedicado a Moreno en París el 1 de abril de 1879.

En el año 1866 Moreno asistió al museo durante casi todo el mes de octubre<sup>122</sup>; apareciendo su firma junto a la de su admirado amigo Eduardo Rosales, Federico Latorre, Francisco Pradilla, Miguel Jadraque, el manchego Ángel Lizcano, Vicente Palmaroli, Plácido Francés, Eduardo Balaca, Ferrándiz, Aureliano de Beruete y Carolus Durán. En 1867 coincide copiando en el Prado con Valeriano y Gustavo Adolfo Bécquer, siendo Federico de Madrazo el garante de los tres.

Este año copia en el Museo junto a Carolus Durán durante los meses de junio, septiembre y los primeros días de octubre, antes de que dieran comienzo las oposiciones para adjudicar la plaza definitiva del Instituto de Toledo, donde estaba destinado como sustituto de cátedra de Dibujo.

Al año siguiente sólo acude a copiar escasos días del mes de julio, pues además de atender a sus clases y tras una larga estancia en París, debió estar muy ocupado dedicado a los preparativos de su boda. Durante el verano el Museo estuvo cerrado, debido al curso de los acontecimientos políticos<sup>123</sup> y al cambio en la dirección del Prado por cese de Federico de Madrazo y, aunque las cosas no habían recuperado su ritmo normal, se abrió de nuevo a finales de septiembre, cuando Moreno, recién casado, estaba preparando su

<sup>121</sup> Archivo del Museo del Prado. Libro II de firmas; Registro de Copistas, 2 de abril de 1877.

<sup>122</sup> Asistió los días 8, 9, 11, 12, 13, 17, 18, 20, 22, 24, 25 (se percibe un cambio en la grafía de la firma) y 27 de octubre de 1866.

<sup>123</sup> La Reina Isabel II parte para el exilio el 26 de septiembre de 1868.

traslado a Toledo, deseando presentarse a su recién ganada plaza de catedrático de Dibujo del Instituto de Segunda Enseñanza.

El día 11 de septiembre de 1869 aparece su firma con el número 125, avalado por Carlos Martínez; consta como domiciliado en la casa de sus suegros, en la calle Alcalá nº 5. A primeros de julio de 1870, y aprovechando su estancia en Madrid por el nacimiento de su hija María, aparece su firma en el Libro de Registro, junto con la de Joaquín Araujo, con la copia nº 238; el asunto elegido fue *El Prendimiento de Cristo* de Van Dick;<sup>124</sup> meses más tarde copió obras de Goya, aunque en el registro no se especifican los asuntos.

Este año es el último en que aparece su firma en el registro de copistas, aunque mantuvo esta actividad durante toda su vida, sirviéndole además como fuente adicional de ingresos. Estas copias le valieron igualmente para aprender el difícil arte de la restauración de cuadros, a juzgar por los parches pegados en las roturas hechas ex profeso para ejercitarse.



Copia de los retratos de los cardenales Francisco Jiménez de Cisneros y Pedro González de Mendoza, de la Sala Capitular de la catedral de Toledo, por Matías Moreno entre 1877-1878. Museo del Prado, cuadros depositados en la Real Academia de la Historia.

En mayo de 1878, Saturnino Milego, compañero del instituto y gran amigo de Moreno, escribía un artículo publicado en la revista *El Ateneo*<sup>125</sup> sobre la visita al estudio

<sup>124</sup> Óleo sobre lienzo. Medidas: 152 x 112 cm, actualmente en paradero desconocido.

<sup>125</sup> Saturnino Milego e Inglada, "Una visita al estudio de Moreno" en *El Ateneo*, año I, nº 10, Toledo 9 de mayo de 1878, pp. 83-86.



del pintor acompañado de varios de los catedráticos fundadores de la Institución Libre de Enseñanza<sup>126</sup>, donde pudieron admirar los esbozos y copias realizados por el pintor en sus primeros años:

*(...) Los primeros pasos de Moreno en el divino arte de Rafael y de Murillo, después de haber ensayado sus pinceles en la copia de los mejores cuadros de Velázquez, Ribera, Rubens, Tiziano, que todavía adornan las paredes de su estudio, obedecen a esa tendencia general de nuestros artistas a reproducir sin cesar las creaciones de otros siglos, imitándolas en la expresión, en la forma, en el estilo.*



Dos copias realizadas por Matías Moreno entre 1877-1878: retrato del Cardenal Inguanzo de la Sala Capitular de la catedral de Toledo y retrato de Juan Guas en su capilla funeraria de la iglesia de San Justo y pastor en Toledo. Museo del Prado, cuadros depositados en el Instituto de España.

A causa del problema que constituía la acogida y custodia de la gran cantidad de obras de Arte provenientes de la desamortización, se creó en 1838 el Museo de la Trinidad<sup>127</sup>, dependiente de la Academia, que englobaba, además, la colección del hermano de Fernando VII, el infante Sebastián Gabriel. Dada la dificultad que se le

<sup>126</sup> Estos profesores fueron M. B. Cossio, F. Giner, P. Gayangos, Riaño y Fernández Giménez. La Institución Libre de Enseñanza supuso un antes y un después en la historia de la educación en España; participó en la creación de una serie larga de instituciones, todas ellas trascendentes para la puesta en marcha de un país atrasado, entre ellas: Junta de Ampliación de Estudios, Residencia de Estudiantes, Centro de Estudios Históricos, Museo Pedagógico Nacional, Instituto-Escuela, Museo de Reproducciones Artísticas y Misiones Pedagógicas.

<sup>127</sup> Ver *El Museo Nacional de la Trinidad y Catálogo de una Pinacoteca Desaparecida* en el Boletín de la Sociedad Española de Excursiones. Tomo LV, Madrid 1947; también en Juan Antonio Gaya Nuño *Historia del Museo del Prado (1819-1976)*. 2ª Ed., Everest, León 1977. Sobre el museo es muy interesante el artículo de Elena Vozmediano, “La vieja historia del Museo de Arte Moderno” en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, t. 4, 1991, págs. 377-392.



presentaba al Estado para mantener abiertos dos museos, se acordó su fusión con el Prado en 1872, pues el museo de la Trinidad se había desmantelado ya en 1870. Debido a la gran cantidad de obras que llegaron y el poco espacio disponible, se inicia, en palabras de Calvo Serraller, *una alocada dispersión de fondos*, enviándose a centros oficiales de toda la península en calidad de depósito. En julio de 1877 se aprueba la creación de un Museo Iconográfico Nacional situado en los áticos del Prado y meses más tarde, de un Museo de Reproducciones Artísticas que se instalaría en el Casón, encargando a Juan Facundo Riaño la organización y adquisición de copias de esculturas célebres.

Este museo tuvo una gran relación con la Escuela de Artes e Industrias de Toledo, en la que se creó igualmente un Museo de Reproducciones, al que fueron enviados numerosos duplicados de las piezas que llegaban a Madrid.

En su estudio sobre la colección de pinturas de la Real Academia de la Historia, el profesor Pérez Sánchez<sup>128</sup> alude al proyectado Museo Iconográfico *non nato*:

*El Museo Iconográfico, creado a imitación de las británicas National Portrait Galleries, pero que no llegó a tener realidad física, aunque se encargaron y abonaron a diferentes pintores entre 1877 y 1878 copias de aquellos retratos que se consideraban auténticos y que se hallaban en los más diversos emplazamientos privados u oficiales.*

El Ministerio de Instrucción Pública sufragó a lo largo de años las copias de retratos de personajes ilustres que abarcaban diferentes épocas de la Historia de España, cuyo objetivo era *reunir y hacer visibles los rostros de los protagonistas de la Historia tal como era entendida entonces*, exponiéndolos en una galería del Museo iconográfico. Estas obras, además de algún cuadro original, fueron llevadas al Museo del Prado para su inventario y custodia<sup>129</sup>, pero debido a la falta de espacio y al poco interés artístico de la colección, se dispersaron depositándose por toda la geografía española.

El procedimiento para reunir la colección consistía en hacer encargos a pintores de Madrid para los personajes más importantes, y a pintores afincados en provincias, para retratar a celebridades históricas locales. Moreno fue uno de los pintores a quienes se les encomendó ese tipo de copias, al igual que a su compañero Eduardo Balaca. También realizaron copias Gabriel Maureta, Francisco Jover y Salvador Martínez Cubells, entre otros muchos. Aún hoy se conservan una gran cantidad de lienzos de aquella época que permanecen todavía en el anonimato.

En 1913 se envió un lote de 65 retratos la Real academia de la Historia<sup>130</sup>, trasladándose 26 de los cuadros al Instituto de España en 1950. En la primera se guardan

---

<sup>128</sup> Alfonso E. Pérez Sánchez, "La Colección de pinturas" en el catálogo de la Exposición *Tesoros de la Real Academia de la Historia*. Madrid 2001.

<sup>129</sup> R.O. de la Dirección General de Instrucción Pública de 27 de junio de 1877. Citado en el artículo de A. Pérez Sánchez, p.91.

<sup>130</sup> Herbert González Zyma, y Leticia M. de Frutos Sastre, *Archivo de la colección de Pintura y Escultura de la Real Academia de la Historia. Catálogo e índices*. Madrid, Real Academia de la Historia, 2002 y también, Alfonso E. Pérez Sánchez, Herbert González Zyma, y Leticia M. de Frutos Sastre, *Catálogo de Pinturas de la Real Academia de la Historia*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2003, p.288

hoy muy buenas copias firmadas por Moreno<sup>131</sup> entre 1877-78, realizadas en tamaño algo mayor del original, que corresponden a los retratos de Diego de Covarrubias<sup>132</sup> y los cardenales Gil de Albornoz<sup>133</sup>, Pedro González de Mendoza<sup>134</sup>, Cisneros, Lorenzana<sup>135</sup> y Tavera<sup>136</sup>. La copia del retrato del *Condestable Álvaro de Luna* fue depositada por el Museo del Prado en la Real Academia de la Historia; consta que en 1913 se encontraba en su biblioteca, pero en la actualidad está en paradero desconocido<sup>137</sup>. Todas las referencias de estos cuadros de Matías Moreno están publicadas en el boletín del Museo del Prado, *El Prado Disperso*<sup>138</sup>.

Muñoz Herrera<sup>139</sup> cita que *Federico de Madrazo le recomendaba especialmente como copista de El Greco, y cuando el embajador turco en Bruselas le pidió copias fotográficas de los cuadros de Toledo, observaba que “sería más fácil y valdría más la pena tener dos pequeñas y buenas copias al óleo, aprovechando la residencia en esa ciudad del excelente pintor Sr. Moreno”*.

Como ya se ha mencionado, en *El Prado Disperso* aparece reflejado el destino de algunas de las copias de Matías Moreno, que tras su adquisición y depósito, están hoy repartidas en diversas instituciones, además de un cuadro desaparecido<sup>140</sup> en abril de 1984, copia del retrato del Marqués de la Ensenada<sup>141</sup> por el pintor italiano Jacopo Amiconi, depositada desde la Real Academia de la Historia, por R. O. de 1898, en la Presidencia del Gobierno de Madrid, desde donde pasó al INIA, del conjunto presidencial

<sup>131</sup>El Prado Disperso, Boletín del Museo del Prado, cuadros depositados en Madrid II. tomo I, nº 2, mayo agosto de 1980, p. 117-118.

<sup>132</sup> Retrato de Diego de Covarrubias y Leyva, PO 3422 (nº 46 del Museo Iconográfico). Mide 68x56 cm. Adquirido en 1879 por 125 pts. Fue restaurado en 2003.

<sup>133</sup> Retrato del Cardenal Gil de Albornoz por Matías Moreno. PO 3424. Mide 74x60. Fue adquirido en 1879 por 125 pts.

<sup>134</sup> Retrato del Cardenal Pedro González de Mendoza por Matías Moreno. PO 3425. Adquirido en 1877 por 500 pts. Medidas 118 x 78 cm. Real Academia de la Historia.

<sup>135</sup> Sobre la iconografía del cardenal ver el artículo de Cándido de la Cruz, “La imagen del arzobispo y del cardenal Francisco A. de Lorenzana” en *Archivo Español de Arte*, LXXXIII, nº 329, enero-marzo 2010, pp. 41-60.

<sup>136</sup> Copia del retrato del Cardenal Tavera por Matías Moreno, nº 41 Mº Iconográfico, adquirido en 1879 por 375 pts. Mide 104 x 86 cm.

<sup>137</sup> Alfonso E. Pérez Sánchez, Herbert González Zyma, y Leticia M. de Frutos Sastre, *Catálogo de Pinturas de la Real Academia de la Historia*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2003, p.288, que se remiten a los inventarios de la RAH.

<sup>138</sup> Adela Espinós Díaz, Mercedes Royo-Villanova, Mercedes Orihuela Maeso, *El Prado disperso. Cuadros depositados en Madrid II: convento de San Pascual, iglesia de San José, palacio arzobispal, convento de Santa Teresa, convento de Santo Domingo el Real*, Real Academia de la Historia, Instituto de España. Boletín del Museo del Prado, Vol. 1, Nº. 2, 1980, pp. 99-126.

<sup>139</sup> Citado por José Pedro Muñoz Herrera, en *Archivo Secreto*, 2006. Federico de Madrazo. Catálogo Exposición del Museo Romántico, 5 oct. a 13-11 nov. 1994, Madrid: Amigos del Museo Romántico, 1994. p. 118

<sup>140</sup> Adela Espinós Díaz, Mercedes Royo-Villanova, Mercedes Orihuela Maeso, *El Prado Disperso*. Boletín del Museo del Prado, tomo VI, nº 16, enero-abril, 1985, p. 9.

<sup>141</sup> Junta de Iconografía nº 7 dato tomado de Alfonso E. Pérez Sánchez, Herbert González Zyma, y Leticia M. de Frutos Sastre, *Catálogo de Pinturas de la Real Academia de la Historia*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2003, p.288. Y Catálogo del Prado, nº 2939. *El Prado Disperso* Boletín del Museo del Prado, tomo VI, nº 16, enero-abril, 1985, p. 9. La copia del Retrato del Marqués de la Ensenada por Matías Moreno es un lienzo que mide 125 x 104 cm con el nº 51 de la Junta de Iconografía Nacional; boletín.... T. II, nº 6, 1981, p. 194.

del Palacio de la Moncloa, encontrándose actualmente en paradero desconocido. De la colección que posee el Instituto de España hay que citar cinco lienzos de gran calidad firmados por Matías Moreno correspondientes a efigies de toledanos ilustres que se suponen retratos auténticos de dichos personajes. Son los siguientes: el arquitecto Juan Guas, el Padre Juan de Mariana, el arzobispo Pedro Tenorio y los cardenales Inganzo<sup>142</sup> y Portocarrero<sup>143</sup>.

En su hoja de servicios, cumplimentada en 1867, el propio artista apunta en el apartado de méritos algunos cuadros entre los que se encuentran títulos de cuadros hoy por hoy desconocidos: *Los niños de coro*, *Una cantaora*, *Paisaje al borde del Sena*, *Paisaje de las cercanías de París* y también refiere otros, adquiridos por el Estado para el Museo Iconográfico, de los que no existe ninguna otra referencia: *El Cardenal Borbón* y (el cardenal) *Silíceo*<sup>144</sup>.



Dos copias de Matías Moreno que aún se conservan: *Las tres Gracias* de Rubens y *Diana Cecil, condesa de Oxford* por Van Dyck.

<sup>142</sup> Retrato del Cardenal Inganzo por Matías Moreno. PO 3456, nº 8 del Museo Iconográfico. Adquirido en 1877 por 500 pts. Medidas 93 x 66 cm. Préstamo para exposición temporal *Jovellanos, Ministro de Gracia y Justicia*. (12-05-1998 a 28-06-1998) Centro Cultural Antiguo Instituto. Gijón, Fundación La Caixa. Existe informe de restauración 02/1998.

<sup>143</sup> El Prado Disperso, Boletín del Museo del Prado, cuadros depositados en Madrid II. tomo I, nº 2, mayo agosto de 1980. Copia del retrato de Juan Guas por Matías Moreno (Cat. del Prado 3455), el P. Juan de Mariana (Cat. del Prado 3453), el arzobispo Pedro Tenorio (Cat. del Prado 3454), y los cardenales Inganzo (Cat. del Prado 3456), y Portocarrero (Cat. del Prado 3457).

<sup>144</sup> Archivo General de la Administración. Caja 32 / 8366. Expediente personal de Matías Moreno y González.

### 3. LOS AÑOS DE OPOSICIONES (1865-1868)

#### *3.1. OPOSICIONES A PROFESOR DE ESTUDIOS ELEMENTALES DE LA ESCUELA ESPECIAL DE PINTURA, ESCULTURA Y GRABADO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO.*

Moreno se presentó por primera vez a oposiciones para intentar obtener una plaza de profesor de Estudios Elementales de Dibujo en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de la Academia<sup>145</sup>, donde había realizado sus estudios. La plaza estaba dotada de un salario de 600 escudos anuales; a ella habían accedido compañeros de estudios de Moreno, como Alejandro Ferrant o profesores, como Pablo Gonzalvo<sup>146</sup>. Las pruebas de selección duraron tres meses presentándose a ellas 11 opositores.

La convocatoria se hizo en Madrid el 7 de noviembre de 1865, teniendo lugar la primera reunión del tribunal el 22 de febrero de 1866; éste estaba compuesto por Federico de Madrazo, como presidente; como vocales José Piquer, Sabino de Medina, Francisco Pérez, Francisco Bellver, Joaquín Espalter y como secretario Juan José Martínez Espinosa. La relación de opositores era la siguiente: Matías Moreno, José María Galván, José Vallejo, José María López y Pascual, Miguel Jadraque y Sánchez Ocaña,<sup>147</sup> Eduardo Jimeno, Eduardo Soler y Llopis, Mariano Baquero y Navarro, Domingo Valdivieso,<sup>148</sup> quien entró como profesor de anatomía en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en ese mismo año de 1866, Antonio Caba y Casamitjana, José de Méndez y Francisco Torras y Armengol.

Los ejercicios de oposición dieron comienzo el día 6 de abril, no compareciendo José Vallejo, al que tras esperar la media hora marcada por el reglamento, el tribunal *dio por desierta su oposición*. En el sorteo le correspondió a Moreno el número uno para la elección de puesto en el primer ejercicio, que consistió en dibujar el *Mercurio* de Thorwaldsen.

---

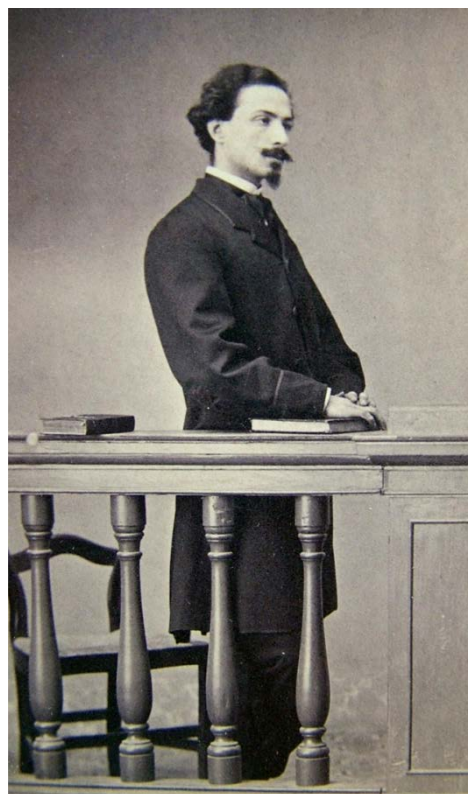
<sup>145</sup> Archivo de la Facultad de Bellas Artes de Madrid. U.C.M. Caja 167. Oposiciones.

<sup>146</sup> Moreno trabó gran amistad con Pablo Gonzalvo durante sus años de estudiante; ya era profesor de la Academia cuando Moreno se presentó a las oposiciones que dieron inicio en octubre de 1867 para la cátedra del Instituto de Toledo, en las que actuó como secretario del tribunal. Coincidieron ese verano en Toledo donde Gonzalvo había llegado con la familia para pintar, según leemos en la noticia del periódico *El Tajo*, fechada el 2 de junio, donde se dice de Pablo Gonzalvo que *es uno de los pintores españoles que más honran a su patria y que acaba de obtener la tercera medalla de oro (valor de 400 fr.) en la Exposición Universal de París por su cuadro: "El antiguo Salón de Cortes de Valencia" premiado también en la última exposición española de Bellas Artes. La permanencia de este acreditado artista en Toledo nos promete que pronto hemos de ver algún nuevo trabajo que aumente su reputación y complete la colección de interiores de la catedral*. Periódico *El Tajo*, 2 de junio de 1867.

<sup>147</sup> Miguel Jadraque (1840-1919) era vallisoletano y compañero de Moreno en la Academia. Se presenta a estas oposiciones recién llegado de Roma gracias a una pensión que le concedió la Diputación de Valladolid. Cultiva el tema histórico y anecdótico de carácter intimista.

<sup>148</sup> El pintor murciano **Domingo Valdivieso y Henarejos** (1830-1872) murió en Madrid muy joven a causa de una enfermedad cerebral.





Dos fotografías de Matías Moreno, ambas anónimas; a la izquierda un jovencísimo y guapo artista sobre los años 1856-57 y a la derecha, *Carte de visite* realizada en Valencia sobre 1863-65 en la que se ve su elegante atuendo y un cambio en su aspecto, con el cabello peinado hacia atrás, bigote más largo y perilla.

Los ejercicios se prolongaron hasta el día 3 de junio en que se hizo público el resultado: en primer lugar, Francisco Torras y Armengol<sup>149</sup>; en segundo lugar, Antonio Caba y Casamitjana; y en tercer lugar, Matías Moreno y González. En el certificado<sup>150</sup> que el tribunal expide a Moreno se dice que:

*Habiendo merecido del tribunal de censura nombrado al efecto ser propuesto en el tercer lugar de la terna elevada a la superioridad. (...) y para que conste, a instancia del referido D. Matías Moreno, en virtud de orden superior expido la presente.*

<sup>149</sup> **Francisco Torrás y Armengol**, (Tarrasa, Barcelona, 1832-Madrid, 1878). Escultor, pintor y grabador español que cultivó la pintura religiosa, el retrato y el bodegón. Se formó como escultor en el taller de Ferrari y en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona. En 1854 se trasladó a París para ampliar sus estudios en la Petit École y, a su vuelta se matriculó en la Academia de San Fernando de Madrid en 1859. Desde 1861 participó en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, en las que fue galardonado con sendas terceras medallas en 1864 y 1866, así como con una condecoración en 1871. Fue profesor de colorido y composición de la Escuela de Bellas Artes de Cádiz, de dibujo y modelado de la de Artes y Oficios de Madrid y de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Datos de la enciclopedia *on line* del Museo del Prado.

<sup>150</sup> Archivo Moreno-Aguado. Este documento de las oposiciones que se realizaron en 1866 fue solicitado por el propio pintor en 1871 para utilizarlo como mérito para su hoja de servicios.

### 3.2 LA LLEGADA A TOLEDO.

El 20 de octubre de **1866** fue nombrado sustituto de cátedra de la asignatura de Dibujo en el Instituto de Segunda Enseñanza de Toledo, tomando posesión el 30 de noviembre, con el sueldo anual de 583 escudos y 333 milésimas<sup>151</sup>. En esta situación académica estuvo un año, cuatro meses y diecisiete días según consta tanto en su hoja de servicios como en el Libro de Actas de tomas de posesión del personal del Instituto, que se conserva en el archivo del IES *El Greco* de Toledo.



Toledo en 1852, vista del Alcázar y Puente de Alcántara. Calotipo de Edward King Tenison publicado en el libro *Recuerdos de España*. Bibliothèque Nationale de France (Paris).

En la revista de carácter científico-literario *El Tajo*, una de las pocas que se publicaban en la ciudad, se refleja el acto académico de apertura del siguiente curso (1867-68), y se reproduce el discurso de su director Gabino Catalina del Amo, quien lamenta la ausencia de algunos profesores que se habían trasladado a otros puntos de la península, entre ellos Ramón Romea<sup>152</sup>, catedrático de dibujo:

---

<sup>151</sup> Archivo Moreno-Aguado. Nombramiento del 30 de octubre de 1866.

<sup>152</sup> Ramón Romea y Ezquerro obtiene en 1866 la plaza de profesor de Dibujo en la Escuela de Oviedo, de la que fue director hasta su jubilación en 1900. A pesar de estar jubilado, y hasta que murió, siguió visitando la Escuela e impartiendo sus clases de pintura. El modelo de enseñanza de Romea incluía el estudio de *dibujo del antiguo* y clases de pintura, donde se estudiaban técnicas relacionadas con la escenografía, el retrato y el paisaje.

*Excelentes profesores y buenos compañeros y amigos, su pérdida aún nos hubiera sido más sensible a no haberles reemplazado otros dos sujetos de nobles cualidades, aventajada disposición e irreprochable conducta, el licenciado Don Antonio Aquino, nombrado por la Dirección General de Dirección Pública sustituto de la cátedra de retórica y poética en 16 de enero y Don Matías Moreno que lo fue por la misma para servir en igual concepto la de dibujo lineal, en 30 de octubre. Ambas clases quedarán en breve provistas en propiedad y me congratulo anticipadamente con el acierto de los nombramientos que indudablemente recaerán en personas que honren el establecimiento por sus prendas intelectuales y morales.<sup>153</sup>*

Los alumnos matriculados en aquel curso fueron 393, de los que 286 siguieron las clases en régimen de asistencia oficial en el Instituto y los 107 restantes lo hicieron fuera de él con profesores habilitados.



A la izquierda vista estereoscópica de la calle Real del Arrabal con Santiago el Mayor y al fondo la Puerta de Bisagra, por Alfonso Begué, tomada sobre 1860. A la derecha foto de Casiano Alguacil: callejón sobre 1870. Archivo Municipal de Toledo.

Cuando Moreno llegó a Toledo encontró una población estancada en una crisis económica y social, situación que se arrastraba desde la pérdida de su industria en el siglo XVII. Durante el siglo siguiente se intentó paliar mediante una actitud proteccionista de los personajes ilustrados de la ciudad, tanto del clero como del mundo civil y en general, la sociedad se inclinó hacia el sector terciario. El mundo eclesiástico había absorbido un gran número de personas a su servicio o en ocupaciones artesanales que le eran necesarias, al igual que la mayoría de los personajes más acomodados de la ciudad y que vivían de sus rentas, acusándose en la ciudad muy poco movimiento de comercio.

<sup>153</sup> Archivo Municipal de Toledo. Periódico *El Tajo*. *Crónica Decimal de la Provincia de Toledo*. Año 2, nº 42 del sábado 19 de octubre de 1867, p. 1.



La cercanía de Madrid ha sido siempre un gran inconveniente para el florecimiento de una industria en Toledo. La Guerra de la Independencia dejó a la ciudad muy maltrecha, de manera que además de ver menguados sus recursos, gran cantidad de edificios quedaron en estado ruinoso sin que hubiese posibilidades económicas para su restauración, así que en esta primera mitad de siglo su destino se debatió entre la demolición y el arreglo de urgencia.

Toledo para los ojos de algún viajero era *un montón de edificios y escombros ennegrecidos, vestigios de lo que fue y ya no existe*<sup>154</sup>. Esta es la triste visión que encuentra nuestro artista a su llegada a la ciudad.



Una de las primera imágenes de Toledo; en ella vemos edificios hoy desaparecidos como la torre del reloj de la catedral, y la gran ocupación de las orillas del río, en el barrio de las carreras de San Sebastián. Fotografía de Alfred Dismorr, The National Archives, Richmond, Surrey. Estas imágenes hasta hace poco tiempo desconocidas han sido divulgadas gracias al empeño y generosidad de Eduardo Sánchez Butragueño, en su web *Toledo Olvidado*.

Aunque ya había estado en Toledo como viajero curioso, esta vez vuelve a la ciudad para cubrir la plaza de sustituto de cátedra de Dibujo en el Instituto de Segunda Enseñanza. Es de suponer que encontraría una gran diferencia entre el apático ambiente toledano y la agitación de la vida en Madrid. En la ciudad imperial apenas había vida cultural a excepción de la Económica de Amigos del País y el Centro de Artistas e Industriales, más conocido como El Casino, inaugurado en marzo de ese mismo año. En

---

<sup>154</sup> Francisco de Paula Mellado, *Recuerdos de un viaje por España, 5ª y 6ª parte, Andalucía, Extremadura, Castilla la Nueva y Madrid*. Madrid, Establecimiento tipográfico de Mellado, 1851, p. 351.



algunos edificios históricos, como la Casa de Mesa o el Taller del Moro, se aprovechaba la amplitud de sus salones para celebrar conciertos, bailes de máscaras, etc., aunque a decir de la prensa no resultaban muy confortables<sup>155</sup>.

Moreno se integró perfectamente en la vida toledana; durante el curso residía en la ciudad con frecuentes viajes a Madrid al teatro, la ópera y otros entretenimientos, además sin descuidar sus asuntos pictóricos.

Era gran aficionado al teatro y además de asistir a los estrenos de la temporada en Madrid, no desdeñaba asomarse a los eventos locales; conservó entre las páginas de sus cuadernos alguna papeleta de entrada al teatro de San Bernardino, ubicado en el antiguo colegio universitario, reabierto por la compañía *La Esmeralda*, que antes actuaba en el salón de la Casa de Mesa, según noticia reflejada en el periódico *El Tajo* de 25 de enero de 1868.



Fotografía de Casiano Alguacil, fuente pública en la plaza de San Juan, hoy desaparecida. Las mujeres llevan a la cadera los cántaros con agua para el abastecimiento doméstico. Archivo Municipal de Toledo. A la derecha, fotografía de Matías Moreno sobre 1890-1900 que recoge la imagen del ábside de la catedral desde la calle Sixto Ramón Parro.

El tiempo que le dejaban libre sus clases pintaba en su estudio de Madrid o buscaba temas de inspiración toledana; pasaba en la ciudad parte de los veranos, que desde fecha inmemorial tienen fama de muy calurosos como recordaba en sus memorias la hija del conde de Cedillo, discípula suya:

*Hacía un calor tan horroroso en Toledo que no nos sacaban para nada del patio que tenía un gran toldo (..) y sólo recuerdo que mis únicas salidas eran a las cinco de la mañana, que en un borriquito me llevaban a que tomara el baño en el río, en un sitio llamado las Carreras. Recuerdo muy bien cómo estaban puestas esas pintorescas casetas con unos palos largos clavados dentro del agua, éstos los rodeaban con esteras y una puertecilla de madera para entrar; dentro una*

---

<sup>155</sup> En el Salón del Taller del Moro se estableció la sociedad de recreo llamada *El Jardín Elíseo*. Noticia de *El Tajo*, nº 5 de 3 de febrero de 1867.

*plataforma de lo mismo, alrededor de los palos que dejaba un hueco cuadrado en medio, con una escalerita para entrar y salir del agua y unos bancos de lo más primitivo que se podía fabricar, para dejar la ropa y sentarnos. Ése era nuestro balneario y el de los vecinos de Toledo que agradecían al Ayuntamiento una parcelita de río. En aquel sitio había muchas casetas de esas de las que cada propietario se llevaba su llave. Era sencillo por demás el procedimiento, pero no había otro y había que conformarse con él.*<sup>156</sup>

Este sistema se mantuvo durante bastantes años, aunque se fue modernizando; a finales de siglo el periódico *El Duende* da otra noticia sobre los baños: *hemos oído decir que la presente temporada se abrirán al público próximo a los molinos de Safont, unos cómodos y elegantes baños, estableciéndose además un servicio de ómnibus cada media hora, a fin de hacer menos molesta la subida a la población*<sup>157</sup>.

En 1867 Moreno dirigía una instancia a la Diputación de Madrid solicitando la pensión que haría realidad sus sueños de ir a Italia o Francia a fin de continuar allí sus estudios, como había disfrutado ya su amigo Federico Latorre, pues la Diputación Provincial de Toledo le había concedido una beca que le permitió estudiar en Italia<sup>158</sup>; Matías Moreno expuso en la instancia que elevó a la Diputación que estuvo

*... dedicado desde su primera edad al cultivo de las Bellas Artes, practicando sus estudios en la Escuela Especial de Pintura bajo la dirección particular de Federico de Madrazo*<sup>159</sup>*(...) premiado con Tercera Medalla en la Exposición de 1864 y consideración de la misma en la últimamente verificada, y no hallándose con los medios de fortuna para continuar sus estudios de pintura en el extranjero, único medio de adquirir los adelantos del arte moderno.*

Por ello solicitaba encarecidamente que le fuera concedida la pensión de tres años que en esos momentos disfrutaba en París su compañero de estudios Joaquín María Herrer<sup>160</sup> y que estaba a punto de finalizar. La Diputación no se la concedió, por lo que se cerraba para él la posibilidad de continuar de manera oficial su ciclo de estudios.<sup>161</sup> José Luis Sánchez Trigueros afirma que Moreno se presentó a las pruebas para estudiar en la

---

<sup>156</sup>Ramona López de Ayala y del Hierro. 2003, p. 37.

<sup>157</sup> *El Duende* de 2 de julio de 1882. n.º 1, año I. Toledo 1882. p.2

<sup>158</sup> Al finalizar la etapa de pensionado, Latorre solicitó que se le concediese nuevamente, asunto que tras debatirse en sesión ordinaria, no fue aprobado, contestándosele que tuvo ya *un pensionado en Roma y no es posible cargar al presupuesto provincial con nuevos gastos*. Diputación Provincial de Toledo. Libro A-12, Actas Civiles 1867-68. Sesión del 3-1-1867, p. 13.

<sup>159</sup> En el borrador tachó *como discípulo particular*, para aclarar su situación académica de alumno oficial, aunque dedicado casi exclusivamente a la materia de Colorido y Composición que impartía Federico de Madrazo.

<sup>160</sup>Joaquín M<sup>a</sup> Herrer (1839-1892) Pensionado en París por la Diputación Provincial de Madrid que le concede en 1859 una beca de estudios. Se matricula en París en la *Pétit École* junto a Zamacois. Se convirtió en una figura destacada de la colonia artística española. Realiza una pintura de tema histórico y también pintura de género próxima a la de Fortuny. Los marchantes Barón y Frederic Reitlinger comercializan su obra. Influido por el maestro de Reus se orienta hacia la escuela de pintura de Roma, ciudad donde se instala finalmente. Ver Carlos González López y Montserrat Martí, *Pintores españoles en París*. Barcelona, Tusquets, 1989. p.275. y Javier Novo González, *Los Zamacois de Bilbao, una saga de artistas*. Bilbao, BBK, temas vizcaínos, 418-419, 2010, pp. 104 y122.

<sup>161</sup> Archivo Moreno-Aguado. Toledo.

Academia de España en Roma; dice que *convocadas oposiciones para estudiar en la Academia Española de Bellas Artes en Roma, Moreno optó –dato éste que ha pasado inexplicablemente desapercibido– a una pensión de mérito, que no le fue concedida.* Actualmente no se ha encontrado ningún dato ni respaldo documental a esta información<sup>162</sup>.

### 3.3. OPOSICIONES A LA CÁTEDRA DE DIBUJO DE LOS INSTITUTOS DE TOLEDO Y CUENCA.

Matías Moreno se dedicó por completo a la pintura realizando encargos particulares, aunque para poder casarse con Josefa Martín necesitaba una posición económica segura; de ahí su insistencia en presentarse a oposiciones, aunque ya se encontraba trabajando como sustituto de cátedra en Toledo, según se ha mencionado anteriormente.

En octubre de 1867 se presentó a las oposiciones para las plazas vacantes de profesor de dibujo lineal, de figura y de adorno de los institutos de Toledo y Cuenca<sup>163</sup>, figurando en una lista de 17 opositores, aunque uno de ellos no se presentó y otro falleció antes de realizarse los ejercicios. En estas oposiciones, Moreno optó exclusivamente a la plaza de Toledo, según consta en la lista de admitidos.

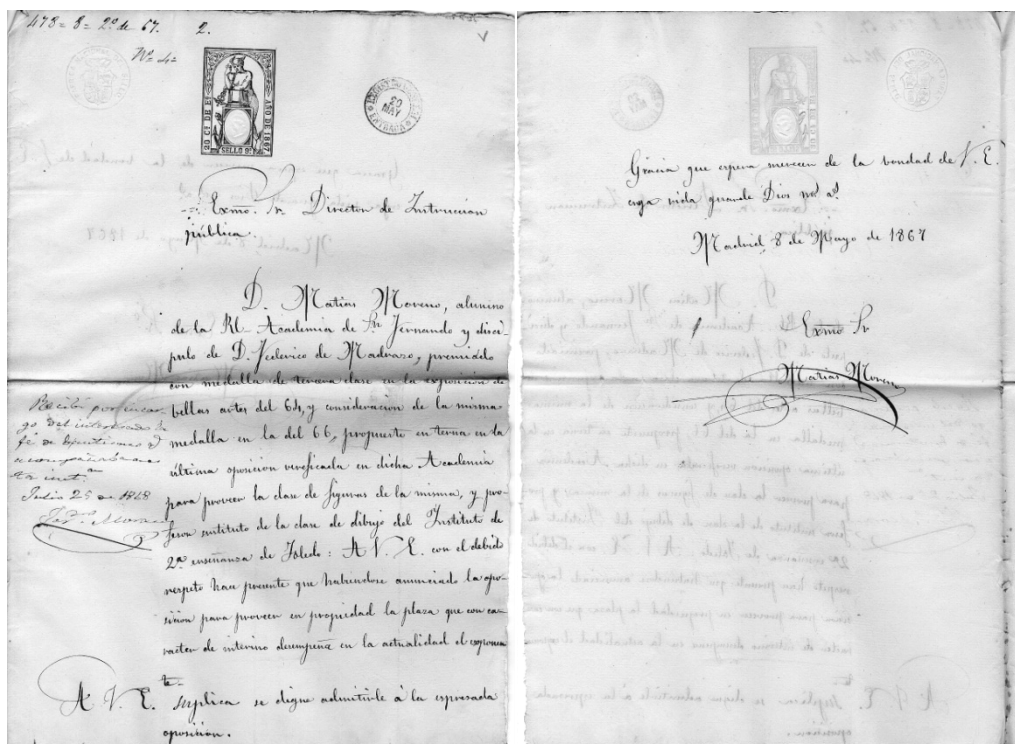
La convocatoria fue publicada en la Gaceta de Madrid el martes 2 de abril de 1867; los requisitos exigidos eran ser español, tener 24 años cumplidos y presentar certificado de haber observado una conducta moral irreprochable. El presidente del tribunal fue el arquitecto Jerónimo de la Gándara, los vocales, Isaac Villanueva, el pintor Benito Soriano Murillo, el pintor catalán Joaquín Espalter, el pintor, decorador e ilustrador Francisco Hernández Tomé, y como secretario, su compañero el pintor Pablo Gonzalvo. Uno de los vocales convocado posteriormente por el Ministerio, Mariano Borrell, no compareció durante los ejercicios aunque sí a su finalización, pero sin voz ni voto, según lo acordado por el tribunal.

El programa constaba de cinco puntos: en el primero el opositor debía contestar a una entre doce preguntas relativas a la geometría *sacadas a la suerte*. El segundo ejercicio consistía en dibujar en proyección vertical y horizontal, arreglado a escala, un fragmento de una maqueta *tomada a la suerte* entre los modelos elegidos por el tribunal, en dos días a sesiones de cuatro horas cada uno. En el tercero había que dibujar en cuatro horas la composición de un capitel de un estilo arquitectónico sacado a sorteo y desarrollar después esta misma composición *de claro y oscuro* en otras tres sesiones de cuatro horas cada una, en papel blanco y de color, de 61 x 48 cm. En el cuarto ejercicio se trataba de copiar una figura de otra, dibujándola en seis días. Y por último, copiar un adorno del yeso en las mismas condiciones que en el ejercicio anterior.

---

<sup>162</sup> J.L. Sánchez Trigueros, Matías Moreno en *Cien Años de Pintura en España y Portugal (1830-1930)* Antiquaria. Tomo VI. Madrid, 1991, pp. 271-274.

<sup>163</sup> A.G.A. Caja 32 / 7702. Oposiciones a institutos de Toledo y Cuenca. 26 de marzo de 1867.



Instancia en la que solicita ser admitido a la oposición para la plaza de catedrático del Instituto de Toledo, que desempeñaba como interino. La firma de Moreno en estos años se materializó gráficamente en una paleta de pintor. A principios de la década del 80, simplificó la letra y la rúbrica. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares.

En las actas de las sesiones consta que el tribunal se reunió por primera vez el 4 de octubre de 1867 en el local de la Escuela Especial de Pintura de la Academia de San Fernando de Madrid, a excepción de Benito Soriano Murillo, que dejó aviso de encontrarse fuera de la ciudad. Por medio de oficio se comunicaba el nombramiento de vocal de Don Mariano Borrell, al cual no se citaba para esta junta por falta de tiempo. El 21 de octubre tuvo lugar la segunda sesión en la que se estuvo esperando durante media hora al señor Borrell, que no compareció, por lo que se procedió a iniciar el primer ejercicio con los ocho opositores que se habían presentado: Bernardo Blanco, Miguel Ramírez, Francisco Urgell, Miguel Mollá, Pedro Peñas, Matías Moreno, José Ferrant y Paulino Vela; este ejercicio se prolongó hasta las diez de la noche, acordando el tribunal *en virtud del artículo 31 del reglamento que no podía ya votar el vocal Sr. D. Mariano Borrell por no haber asistido a esta primera prueba*. Tan sólo cuatro concurrentes habían finalizado el ejercicio a esa hora, acabando los opositores restantes la noche siguiente.

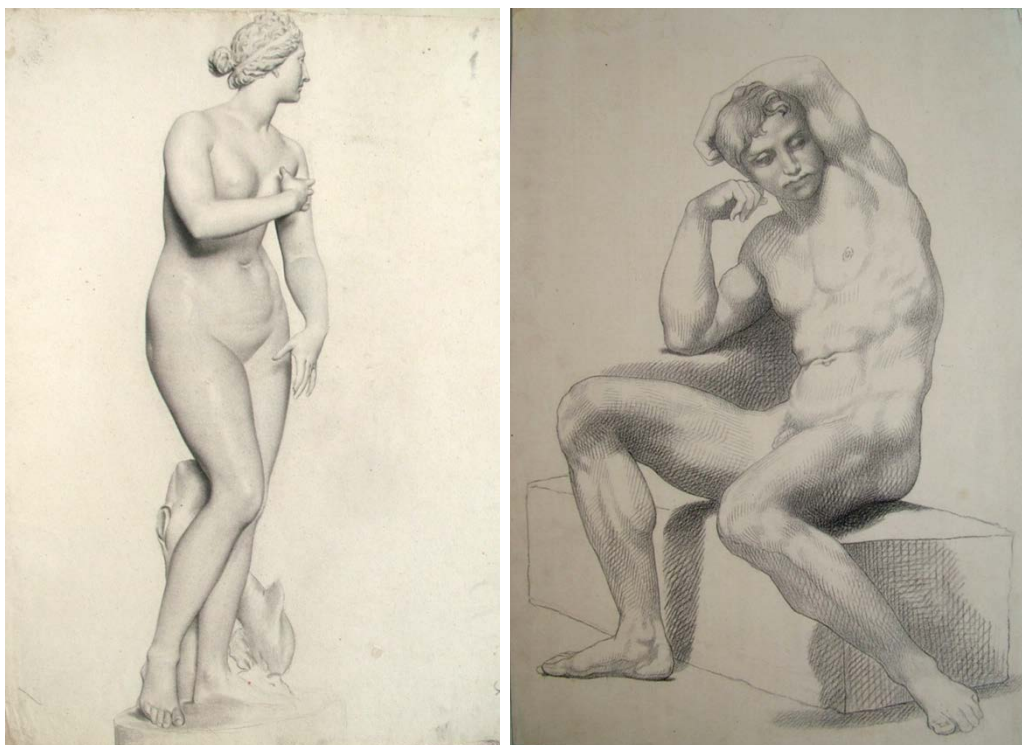
El tribunal acordó que las siguientes pruebas, hasta el tercer ejercicio, se realizarían entre los días 24 y 30, de 11 de la mañana a 3 de la tarde. El cuarto debería llevarse a cabo entre los días 2 a 8 de noviembre y consistió en hacer una copia de una figura dibujada en 6 días a 4 horas diarias con un modelo tomado de la clase de figura de la Escuela por los señores Murillo y Gonzalvo. Según consta en el acta:

*A las ocho en punto no se habían presentado más que siete opositores, faltando el Sr. D. Miguel Mollá y Asensi, al cual se esperó la media hora que marca el artículo 20 del reglamento sin que al término de ésta hubiese comparecido dicho señor y*



*procediéndose desde luego al sorteo de siete figuras entre los siete señores asistentes, se procedió a hacer el ejercicio.*

*En el mismo día el opositor D. Miguel Mollá y Asensi, que había faltado a la hora marcada para el ejercicio, se presentó en la casa del secretario a decirle de palabra que su falta la había causado una enfermedad aguda que padeciera en aquella misma mañana su esposa, de lo cual presentaría inmediatamente certificación facultativa, cuya circunstancia le impidiera abandonar el lecho de la enferma hasta una hora muy avanzada de la mañana, en que se había presentado en el lugar de los ejercicios refiriendo a sus compañeros de oposición el accidente ocurrido en su casa, a lo cual todos le contestaron a una que se pusiera a trabajar para cuyo efecto le facilitaron medios y utensilios, y el opositor D. Matías Moreno le propuso que copiara con él la misma figura que él hacía, lo que con la aquiescencia de todos se efectuó en el acto. Enterado enseguida el secretario de que todo lo referido por el Sr. Mollá era cierto y habiendo presentado el dicho señor la certificación facultativa del accidente que le obligara a cometer la falta y con la cual el reglamento le dispensa de ella, le autorizó a que continuara el ejercicio en la forma que lo había principiado.*



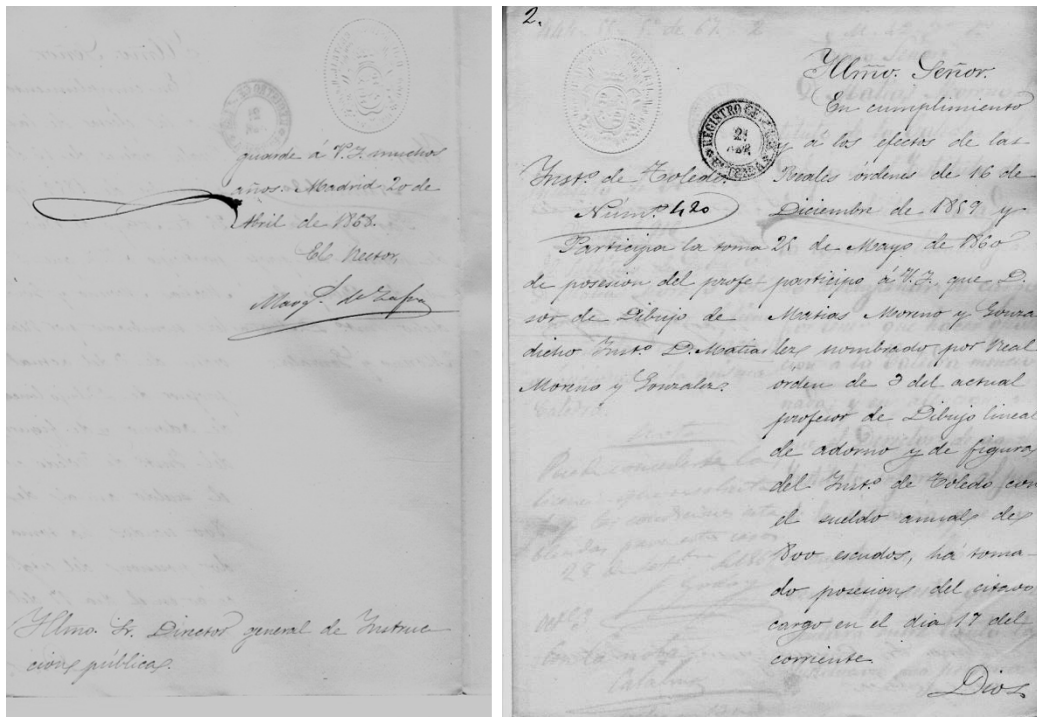
Dos dibujos de la etapa de estudiante de Moreno. A la izquierda copia de la Venus Capitolina (Venus de Médici) realizada al carboncillo; a la derecha modelo masculino sentado, realizado del natural en técnica de lápiz a base de rayados oblicuos. Sobre 1856 a 1862.

Finalmente se dispuso que el quinto ejercicio, consistente en la copia de un adorno del yeso, se realizaría en 6 días a 4 horas, también en horario de mañana; se llevaría a efecto entre los días 11 y 16 de noviembre, siendo Joaquín Espalter y Pablo Gonzalvo los encargados de escoger los modelos de la galería de esculturas de la Escuela Especial de Pintura.

*Resultó de esta visita que dichos señores no juzgaron a propósito ninguno de cuantos modelos de adorno allí vieron, unos por su calidad y género y otros por ser o de muy escasa dificultad de ejecución y poca cantidad de trabajo o demasiado para el tiempo concedido por el programa.*

*En este concepto acordaron que era indispensable acudir a la Escuela de Arquitectura donde sería más probable que hubiera más abundancia de adornos a propósito del objeto.*

Gonzalvo se reunió allí con el presidente del tribunal, Jerónimo de la Gándara, y, eligiendo un adorno de yeso que juzgaron bueno y a propósito para que los opositores lo copiaran (...) lo llevaron al modelador de la Escuela Especial de Pintura para que éste hiciese ocho ejemplares iguales con el fin de que cada opositor pudiera copiar cómodamente el suyo y todos estuvieran bien equilibrados en las dificultades del modelo.



Oficio dirigido al Instituto de Segunda Enseñanza de Toledo, comunicando el nombramiento de Matías Moreno como profesor de Dibujo Lineal, de adorno y de figura del Instituto. Archivo de la Administración.

En la última sesión, de 23 de noviembre, se procedió a la votación: *Para primer lugar a la plaza de Toledo obtuvo D. Matías Moreno cuatro votos*, Bernardo Blanco sacó un voto y el restante quedó en blanco, por lo que Moreno fue propuesto en primer lugar para esta plaza. Bernardo Blanco y Pérez envió el día 2 de diciembre de 1867 una carta de protesta al presidente del tribunal exponiendo lo que para él fue una actuación injusta, ya que pensaba que Moreno había sido favorecido y que la votación había sido irregular ya que faltó un miembro del tribunal al que no se le entregó la citación.

Esta reclamación fue resuelta por el presidente del tribunal Jerónimo de la Gándara, quien elevó un informe al Director General de Instrucción Pública el día 5 de marzo de 1868 fundamentando la desestimación del recurso, explicando que Mariano Borrell fue nombrado vocal para suplir la vacante de Federico de Madrazo, que no asistió al primer ejercicio ni se presentó al segundo, por lo que quedó excluido como jurado del tribunal por acuerdo del mismo, aunque asistió a la última junta pero sin tomar parte en la votación.

Federico Latorre recuerda de esta forma el momento en que Moreno obtuvo la plaza de catedrático para la que había opositado en el otoño de 1867: *por fin en reñidas oposiciones, la justicia salió reinante*<sup>164</sup> y el 3 de abril de 1868 fue nombrado por R. O. *catedrático de Dibujo Lineal, de Adorno y de Figura del Instituto de Toledo, con el sueldo anual de 800 escudos*,<sup>165</sup> tomando posesión de la plaza el día 17 de abril.

Su nombramiento aparece reflejado en la prensa local, en el periódico *El Tajo* de 9 de mayo,<sup>166</sup> en un artículo titulado “Crónicas”, que dice lo siguiente:

*Ha sido nombrado en propiedad, previa oposición, catedrático de dibujo, adorno y figura de Toledo el aventajado joven pintor Sr. Don Matías Moreno, que hacía tiempo desempeñaba este cargo interinamente, propuesto en primer lugar por el jurado correspondiente.*

### 3.4. OPOSICIONES A PROFESOR DE PINTURA Y COPIA DE CUADROS DE LA ESCUELA DE BELLAS ARTES DE MÁLAGA.

Quizá no le atrajera la idea de quedarse permanentemente en Toledo o le pareciese una ciudad excesivamente provinciana o tal vez buscara un mejor sueldo, o lo que es más probable, deseara un trabajo más acorde con sus gustos y su formación artística, lo cierto es que se presentó nuevamente a oposiciones. En estos primeros años Moreno se concentró en la búsqueda afanosa del trabajo ideal, aquel que pudiese reunir mejores condiciones para su personalidad; este ansia, unida a la incertidumbre del resultado de las oposiciones recién finalizadas, le llevó a buscar una nueva oportunidad en las que se convocaron para dotar una plaza de *profesor de pintura y copia de cuadros* de la Escuela de Bellas Artes de Málaga.

Se conserva el borrador de una instancia dirigida al Director General de Instrucción Pública en enero de 1868, pidiendo licencia para poder presentarse a las oposiciones, ya que se encontraba en pleno curso escolar:

---

<sup>164</sup> Federico Latorre y Rodrigo, “Quien era Matías Moreno”, en Revista *Toledo*, año IV, nº 95, lunes 15 de abril. Toledo 1918. pp. 78-79.

<sup>165</sup> Archivo Moreno-Aguado. Nombramiento de catedrático.

<sup>166</sup> Archivo Municipal de Toledo. Periódico *El Tajo*, 9 de mayo de 1868. Nº 19, Toledo, p.2.

*Teniendo que practicar los ejercicios de oposición a la clase de colorido de la Escuela de Bellas Artes de Málaga, que deben comenzar el 4 de febrero próximo en la Academia de esta corte, suplica a V.E. se sirva mandar se le conceda la correspondiente licencia durante el periodo de dichos ejercicios con el objeto de poder verificarlos.*<sup>167</sup>

Se presentaron diecisiete aspirantes, aunque en la lista conservada sólo aparecen los nombres de los doce primeros: José M<sup>a</sup> Galbán, José Vallejo, José López y Pascual, Miguel Jadraque, Eduardo Gimeno, Eduardo Soler y Llopis, Mariano Vaquero y Navarro, Domingo Valdivieso, Antonio Caba y Casamitjana, José de Méndez, Francisco Torras y Armengol y Matías Moreno, que estaba en el primer lugar. Consta en el acta que Serafín Rincón no se presentó. Actuaba como presidente del tribunal Federico de Madrazo, como vocales, Carlos de Haes, Luis de Madrazo, Luis Ferrant, Joaquín Espalter, Francisco Torras, y como secretario, José Marcelo Contreras.



Estudios de ropaje realizado por Matías Moreno en técnica de óleo sobre cartón, incidiendo en la búsqueda del claroscuro. Fotografía de Matías Moreno sobre 1860 por el fotógrafo madrileño Rafael Castro y Ordóñez.

Los ejercicios a realizar eran cuatro: *dibujar del antiguo*, *estudios de ropaje*, de colorido y por último de composición. Las sesiones dieron comienzo el 2 de enero de 1868 con la lectura de la convocatoria y de la lista de los 17 opositores; a continuación se hizo notar la falta de recursos económicos para atender a los gastos que generarían los ejercicios, por lo que se acordó hacer un cálculo aproximado de lo que se podría necesitar, reclamándolo a la Dirección General de Instrucción Pública, además de no continuar con la oposición hasta tener solucionado este problema.

---

<sup>167</sup> Archivo Moreno.-Aguado.



Se volvió a reunir el tribunal el 17 de enero poniéndose en conocimiento que *la superioridad* concedía cien escudos, aunque podría aumentarse esta cantidad si era necesario; además se acordó volver a realizar la convocatoria para el 4 de febrero a las doce de la mañana y que *se sortease entre tres la estatua antigua que habría de copiarse*. Los ejercicios se desarrollaron normalmente, excepto una interrupción de dos días durante el desarrollo del primer ejercicio que se solicitó al tribunal *como acto de respeto hacia uno de los aspirantes que experimentó en los referidos días una desgracia de familia*. Para el segundo ejercicio, copia *de ropaje* se designó a Joaquín Espalter encargado de colocar el maniquí *como catedrático de esta enseñanza*, y se decidió que el tercer ejercicio *de colorido* se realizase en dos tandas para la *necesaria comodidad* de los opositores. El último ejercicio era el de composición, para lo que el tribunal proponía a sorteo *entre los artistas opositores*, uno de varios temas de Historia Sagrada o Historia de España, (...) *después de discutida ampliamente la conveniencia de cada uno*.

En la sesión del 7 de marzo se procedió a examinar los ejercicios para calificarlos, proponiendo que fueran expuestos al público en los salones de la Academia por espacio de tres días antes de proceder a la votación, y otros tres desde que se hiciera pública la calificación. En la última sesión los opositores comunicaron al tribunal el temor unánime de que el tema propuesto para el último ejercicio fuera ya conocido por algunos, por lo que Federico de Madrazo les pidió que desalojaran la secretaría mientras deliberaban. Los tres miembros del tribunal propusieron allí mismo un asunto diferente de los anteriores que en presencia de los artistas se sacó a sorteo, iniciándose el ejercicio y concediéndose una hora más *en recompensa del tiempo perdido por el incidente*. Moreno no obtuvo la plaza, pero fue propuesto en tercer lugar y a petición suya, el secretario del tribunal le expidió la siguiente certificación:

*El señor D. Matías Moreno ha verificado todos los ejercicios (...) en unión de los demás opositores y ha sido propuesto para la cátedra antedicha en el tercer lugar de la terna, por unanimidad de votos, después de haber obtenido votos también para el segundo y cuya propuesta ha sido de esta suerte elevada al Gobierno. Y para que conste y a este interesado le sirva de relevante mérito en su carrera lo firmo en Madrid a 21 de marzo de 1868.*

Estas oposiciones le supusieron un problema económico por lo que tuvo que elevar instancia a la superioridad solicitando que se le pagase un sueldo adicional, pues él tuvo que entregar la totalidad del suyo al profesor que le sustituía en sus clases del Instituto de Toledo mientras realizaba los ejercicios de oposición; dice en el documento que:

*Durante el tiempo que ha estado fuera de su destino ha tenido necesidad de pagar todo su sueldo al que ha sustituido su clase, y como está mandado que se abone el sueldo por entero a los que se hallan en el caso del exponente, suplica a V.I. se sirva disponer se le abonen los sueldos devengados, reintegrándolo del desembolso que ha hecho.*<sup>168</sup>

---

<sup>168</sup> Archivo M.-A.

### 3.5. SU AMISTAD CON CAROLUS DURAN Y ZACARÍAS ASTRUC.

Carolus Durán, nombre que adoptó Charles Auguste Émile Durand, fue un pintor de bastante fama, conocido por su faceta de destacado retratista de la alta sociedad francesa de la tercera República. En 1861 fue becado por el Ayuntamiento de Lille, estudió en Roma y residió como pensionado francés en la villa Médicis; allí trabó amistad con Rosales, conoció a Martín Rico, Alejo Vera y Vicente Palmaroli, y según Rico, influyó en *El Testamento de Isabel la Católica* de Rosales, aunque los biógrafos de este último ponen en duda su opinión. Obtuvo medalla en el Salón de París de 1866 por su cuadro *El Asesinado*, que fue adquirido por el Estado; gracias al dinero obtenido pudo realizar el deseado viaje a España, donde residió desde 1866 hasta 1868.

Le unió una íntima amistad con Eduard Manet y el escultor Zacarías Astruc. El reconocimiento a su pintura tiene lugar sobre 1870, etapa en la que se hace más popular y su estilo pictórico se define. En 1905 dirigió la Escuela Francesa de Roma, gracias a lo que se convierte en maestro de una generación de pintores.



Fotografía del pintor Carolus Duran en formato de *carte de visite*, realizada por Carjat & Cie de París. Dedicada en el reverso: a mi querido amigo Matías Moreno, y fechada en 1867.

Matías Moreno conoció al pintor Carolus Duran<sup>169</sup> en su época de estudiante, cuando el francés viajó a España; esta estancia *pudo estar alentada por los comentarios que le hicieran Astruc y Manet quienes habían estado en Madrid los años anteriores; hay que contemplarla como “un viaje a Velázquez” al que debió copiar repetidamente*<sup>170</sup>.



Fotografía del pintor Carolus Duran realizada por A. Feillón, (Lisbonne) con esta dedicatoria: a mi viejo y buen amigo Matías Moreno. Madrid 28 abril 1880. Carolus Duran.

Según los registros, en 1866 ambos acudían al Prado para realizar copias; Duran había sido alumno de la Academia de Bellas Artes de Barcelona, y en Madrid tuvo la posibilidad de acceder al Museo del Prado para copiar a Velázquez, gracias a Federico de Madrazo. En el libro de copias está registrada la firma de Duran durante los meses de

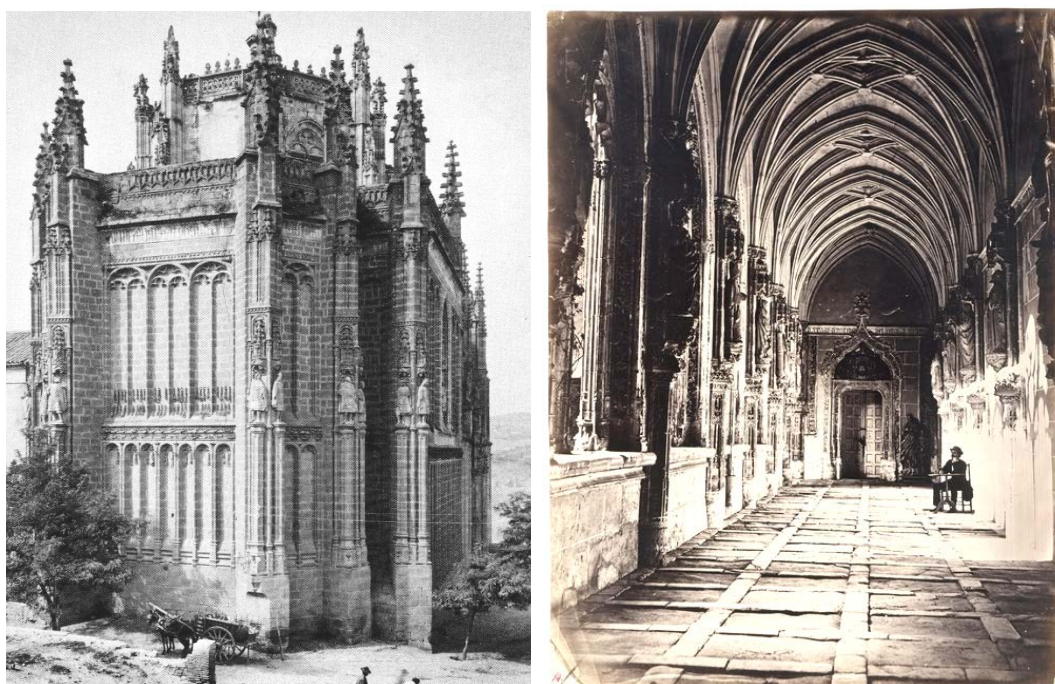
<sup>169</sup> Carolus Duran (Lille 1837-Paris 1917). Ver nota biográfica por José Álvarez Lopera con bibliografía sobre este pintor, en la Enciclopedia del Museo del Prado. Tomo II, A-C. Fundación de Amigos del Museo del Prado. Madrid 2006. pp. 643-645.

<sup>170</sup> José Álvarez Lopera, Carolus Duran en Enciclopedia del Museo del Prado. Tomo II. Fundación de Amigos del Museo del Prado. Madrid 2006, p 643.



noviembre y diciembre de ese año y los primeros días de enero de 1867.<sup>171</sup> En esta época Duran y Moreno entablaron una gran amistad como dos ardientes admiradores de Velázquez, intercambiando desde este momento y a lo largo de toda su vida, cartas, visitas y fotografías. José Pedro Muñoz<sup>172</sup> lo resume diciendo que *sus visitas fueron recíprocas y mutua su correspondencia*. Moreno acusa su influencia tanto en el estilo como en sus concepciones pictóricas, aunque es capaz de trascender los temas de Duran, añadiendo un trasfondo de reflexión, filosófico o moralizante.

La camaradería surgida entre ambos pudo ser la razón que Moreno invitase a Carolus Duran a quedarse en Toledo, donde trabajaba como profesor de Dibujo. De esta visita y de otra posterior se conservan dos fotografías dedicadas, una en formato de *carte de visite* fechada en Toledo en 1867 y otra de mayor tamaño, tomada en Lisboa, y fechada en Madrid en 1881.



El Monasterio de San Juan de Los Reyes de Toledo hacia 1875. Fotografía de L. Von Lömmer and Jonas. Colección Luis Alba, Archivo Municipal de Toledo. A la derecha, foto de Jean Laurent del claustro que alojaba el Museo Provincial; imagen del archivo Moreno-Aguado..

Duran y Moreno compartieron muchas horas juntos pintando y admirando la ciudad de Toledo; José Pedro Muñoz Herrera dice que Duran *residió, en San Juan de los Reyes una temporada en los meses que pasó en España*<sup>173</sup> cosa que hizo junto a Matías

<sup>171</sup> Museo del Prado, Madrid. Libro 1º de *Registro de Copiantes* (1964-1873). Carolus Durán tenía el nº 255 y se alojaba en el hotel de Francia, en la calle del Carmen. Su garante era Francisco Casado. También aparece su nombre en el libro de firmas.

<sup>172</sup> José Pedro Muñoz Herrera, "Toledo o El Greco. Reconocimiento y Efusión del Escenario" en *Archivo Secreto*, nº 3. *Revista Cultural de Toledo*. Archivo Municipal, Ayuntamiento de Toledo, nº 3. Toledo 2006. p. 99.

<sup>173</sup> José Pedro Muñoz Herrera, obra citada.



Moreno, con quien compartía el alquiler. Aunque el edificio estaba ruinoso por el abandono y el voraz incendio sufrido durante la guerra de la Independencia, en los restos del segundo claustro dinamitado por los franceses, se habían construido una serie de viviendas<sup>174</sup>; allí fue donde estuvieron los dos artistas, fascinados por la mágica belleza del edificio exaltado por Bécquer en su *Historia de los tempos de España*.

En la memoria anual del Instituto de Segunda Enseñanza de Toledo, constaba como domicilio de Matías Moreno el Museo Provincial, ubicado en San Juan de los Reyes<sup>175</sup>.



Carolus Duran: a la izquierda, retrato del pintor Matías Moreno, óleo sobre lienzo, (81 x 61,5 cm.), Museo del Prado [P5842]. Lleva esta dedicatoria: A su queridísimo amigo M. Moreno, Carolus Duran, Toledo 67. Moreno le conservó hasta su muerte. A la derecha, retrato de Matías Moreno por Carolus Durán, firmado en Toledo en 1866; obtuvo tercera medalla en la Nacional de 1867. Actualmente se encuentra en el Musée des Agutins de Toulouse (Francia).

Duran realizó entre 1866 y 1867 dos retratos de su amigo Matías. El primero, realmente impresionante, es un lienzo firmado en Toledo en 1866<sup>176</sup>: sobre un fondo rojo

<sup>174</sup> Manuel Jorge de Aragonese en la guía del Museo Arqueológico de Toledo, p. 12, relata que el traslado del Museo Provincial a San Juan de los Reyes, da lugar a una serie de problemas administrativos (...) el más importante de los cuales es el de desalojar a los inquilinos que ocupan la serie de viviendas construidas en el claustro de aquel monasterio.

<sup>175</sup> *Historia administrativa y económica del Instituto de Toledo desde su creación en 1845 hasta 1876, con introducción manuscrita por Celedonio Velásquez el 25 de diciembre de 1875*, en la Biblioteca Nacional. En este libro se compendian las memorias de aperturas de curso. La dirección aludida aparece en la Memoria acerca del estado del Instituto de Segunda Enseñanza de Toledo, leída el 16 de septiembre de 1867 en la solemne apertura del curso académico de 1867 a 1868. Gabino Catalina del Amo, Toledo, imprenta de José de Cea, 1867. Consta que R. Romea fue trasladado a Oviedo, sustituido por D. Matías Moreno, que vino a servir la plaza de dibujo lineal en 30 de octubre (p. 10). En el cuadro de información sobre el profesorado se lee que D. Matías Moreno, sustituto, vivía en el Museo Provincial (p. 19)

se recorta la figura de Matías Moreno que nos sostiene la mirada con gran intensidad; según Álvarez Lopera *adopta una pose similar a la de Velázquez en las Meninas*. Vestido de negro, destaca el blanco cuello de la camisa y la corbata azul; la austeridad del negro queda rota por una cadena de oro que descansa sobre la chaqueta como un eco del autorretrato de Tiziano. El corte de pelo y el bigote son característicos de esta etapa, tal como queda reflejado en las fotografías realizadas en París en estos años; posteriormente fue más moderado en la longitud del cabello, bigote y perilla.

En el segundo retrato luce una imagen muy austera, utilizando tonos terrosos en clave velazqueña; está firmado en Toledo con esta dedicatoria: *A su queridísimo amigo M. Moreno, Carolus Duran, Toledo 67*. Este cuadro, que estuvo siempre colgado en el estudio de Moreno, se ha confundido a veces con un autorretrato del propio Duran. A la muerte del pintor fue vendido por su viuda, Luisa Escudero, al Museo de Arte Moderno, que lo dejó en depósito en Lugo. Actualmente forma parte de los fondos del Museo del Prado<sup>177</sup>.

Pese a ser artista extranjero, Carolus Duran presentó este cuadro a la Exposición Nacional de 1867, ya que como se indicaba en las condiciones de la convocatoria, la obra había sido realizada en nuestro país; llevaba como título: *Retrato de Don M.(atías) M.(oreno)* y le valió una tercera medalla. En este lienzo destaca la fuerza expresiva y la captación psicológica que hace del joven artista de 26 años; se encuentra actualmente en el Musée des Augustins de Toulouse.



A la izquierda *Le baiser* de Carolus Duran (1868) y a la derecha, *Despedida de Julieta y Romeo por Matías Moreno* (1864). La similitud de ambas composiciones, hacen pensar que Duran conociendo la obra de Moreno utilizó esa misma composición para su autorretrato de recién casado besando a su esposa.

Duran se afincó posteriormente en París donde gozó de gran fama, aunque su pintura fue haciéndose cada vez más superficial, tratando sobre todo temas anecdóticos

<sup>176</sup> El cuadro, óleo sobre lienzo, está en Toulouse, en el Musée des Augustins (Francia) con n° de inventario P.1652

<sup>177</sup> *El Prado Disperso*, Boletín del Museo del Prado, t. VIII, n° 24, septiembre-diciembre de 1987, p. 191. El retrato de Matías Moreno tiene el n° 5842, L. 0,84x0,64 cm. firmado en el lateral derecho.

de un realismo burgués; allí acudía a visitarle su amigo Matías Moreno los veranos que podía, ya que su trabajo de profesor le impedía tener tiempo libre durante el curso. Es llamativo señalar que Carolus Durán reproduce en uno de sus cuadros más famosos, *Le baiser*, firmado en 1868, el esquema de la despedida de Julieta y Romeo por la que Moreno obtuvo una tercera medalla en 1864. Durán se autorretrata en el cuadro besando a su joven esposa Pauline Croizette.

Matías compartió también con Carolus Durán su interés por la enseñanza. Este último abrió años más tarde, en 1873, el *Atelier des élèves de Monsieur Durán*; especialmente en sus primeros años, Durán se identificó tanto con Velázquez que solía decir a sus alumnos, *Velázquez y yo...*, insistiendo en el estudio de su obra. Fueron discípulos suyos Stevenson y Sargent. Es posible que este último llegara a Toledo con una carta de recomendación de su maestro o bien que el propio *Carolus Durán hubiera también presentado a Moreno a su discípulo predilecto, el pintor norteamericano John Singer Sargent que visitó Toledo en el otoño de 1879.*<sup>178</sup>.



Autorretrato de Carolus Durán y retrato de su amigo el pintor, escultor y músico Zacharie Astruc

En 1872 llegó a Toledo el pintor y escultor francés Zacarías Astruc, gran enamorado de la estética japonesa, quien ya había estado en la ciudad en 1864 y que regresaría nuevamente en 1875 para comprar obras de arte. Fue él quien recomendó a

<sup>178</sup> José Pedro Muñoz Herrera, "Toledo o El Greco. Reconocimiento y Efusión del Escenario" en *Archivo Secreto. Revista Cultural de Toledo*. Archivo Municipal, Ayuntamiento de Toledo, nº 3. Toledo 2006, p. 102. Este aspecto está magistralmente tratado también por el autor en colaboración con M. E. Boone en el estudio: John Singer Sargent y el gusto por el arte de Toledo en los Estados Unidos, en *Añil*, primavera de 2002, nº 24, pp. 58-61.

Manet<sup>179</sup> la visita a España<sup>180</sup>, preparándole incluso un itinerario completo que Manet realizó en 1865. En una de las cartas que Manet le dirige, comenta haber realizado una excursión a Toledo para ver a El Greco, autor que Astruc defendía con entusiasmo y cuyo reconocimiento en Francia se debe, en gran medida, a la difusión por él realizada.

Astruc fue recomendado por Carolus Duran a Matías Moreno, quien compartió muchas horas en su compañía como copista en el Prado y más tarde durante su estancia en la ciudad, como refleja el escultor en su cuaderno de notas. En éste están recogidos algunas frases y dibujos alusivos a las vivencias en común de ambos artistas. El objetivo de esta segunda visita era realizar una copia del *San Francisco* de Pedro de Mena por encargo del Presidente de la República Francesa, Adolphe Thiers.

Muchos artistas que pasaron por la catedral de Toledo habían quedado admirados de la exquisita escultura de San Francisco, de la que no se tenía claro si era debida a Alonso Cano o a su discípulo Pedro de Mena. Consta que desde 1868 se intentó reproducir esta escultura que por temor, tenía el cabildo cerrada, fuera de la vista de los fieles; el artista Italiano Carlo Lencer dirigió una solicitud al cardenal de Toledo, quien facultó al italiano *para que pueda sacar sin deterioro alguno un molde de la preciosa escultura de San Francisco de Asís (...) a cuyo efecto dispondrá con el señor tesorero el sitio donde haya de verificarlo, sin sacarlo de la sacristía y con todas las precauciones necesarias para que no padezca deterioro alguno*<sup>181</sup> (...) igualmente se concedió permiso al fotógrafo Jean Laurent para reproducirla en 1869.

Juan García Criado<sup>182</sup> publicó en la revista *Toledo* la curiosa historia de la copia de esta escultura realizada por Zacharie Astruc, que recibió este encargo a través del copista francés, Joseph Tourny, pues Thiers ya había estado en la catedral admirando el San Francisco, protagonizando una divertida anécdota que recoge Muñoz Herrera, ya que movido por un arrebatado entusiasmo artístico, tuvo que ser aupado en brazos por los dependientes de la catedral para besar la escultura, al ser bajo de estatura.

El periodista Pierre Leonce explicaba cómo el cabildo tenía guardada la escultura bajo llave por miedo al robo tras los sucesos revolucionarios de 1868, diciendo que *salvo el humilde autor de estas líneas y dos de sus amigos: Zacharie Astruc, que ha hecho una copia tan bella, y Moreno, director de la escuela de pintura de Toledo, nadie la ha visto después de la revolución de 1869. El deán lo prohíbe rotundamente*<sup>183</sup>. Según el relato de García Criado:

---

<sup>179</sup> José Álvarez Lopera, "Astruc, Manet y El Greco" en *El arte español fuera de España: XI Jornadas de Arte*. Coord. Miguel Cabañas. Madrid, 18-22 de noviembre de 2002.

*Les peintres français et l'Espagne de Delacroix à Manet*, cat. exp., Castres, Musée Goya, 1997, pp. 73-74.

<sup>180</sup> Juliet Wilson-Bareau, "Manet et L'Espagne" en *La Maniere Spagnole au XIX siècle*. París, reunión des musées nationaux, Musée d'Orsay, Metropolitan Museum of Arts, 2002-2003, pp. 171-209.

<sup>181</sup> Archivo de la SICPT. Libro de Actas Capitulares, cabildo del martes 10 de noviembre de 1868. Vol. 111 (1866 a 1875)

<sup>182</sup> A.M.T. Juan García Criado "¿De Cano o Mena? En Revista *Toledo*, 30 de noviembre de 1889. Año 1, nº XVI. p. 1-4.

<sup>183</sup> Citado por José Pedro Muñoz Herrera en IMBERT, P.L. *L'Espagne, Splendeurs et Misères. Voyage artistique et pittoresque*. Illustrations d'Alexandre Prevost. Paris: Plon, 1875, p. 45.



*En las postrimerías del año 1872 vino a Toledo Zacharie Astruc, inteligente y acreditado escultor francés, (...) con objeto de hacer una reproducción fiel y exacta del San Francisco de Mena (...). Obtenida la venia del cabildo después de no pocas dificultades y resistencias, en cierto modo justificadas, dio principio a los trabajos fijando su taller de común acuerdo en una pieza de la sacristía mayor que se conoce con el nombre de cuarto de la custodia bajo la asidua y constante vigilancia del hoy capellán muzárabe Don Natalio Moraleda, comisionado al efecto por el cabildo, y en los últimos días del mes de junio de 1873 quedó terminada la copia con tal precisión e identidad en los más minuciosos detalles que podía muy bien confundirse con el original. (...) Astruc regresó a su país no sin sufrir grandes contrariedades y reveses que le retuvieron en Madrid por algún tiempo, llevándose además del santo un bajo relieve con el escudo de armas de la Puerta de Bisagra, diferentes acuarelas, una titulada “Les balcons roses” y varios estudios que el pueblo parisién ha tenido ocasión de admirar luego.*

En enero de 1873 se le concedió permiso para iniciar el proceso de reproducción con la condición de que *no se toque para nada la escultura original*. Moreno siguió de cerca el trabajo de Astruc, que se prolongó varios meses de forma que en mayo el Cabildo le apremia con una nota para que concluya su trabajo en el más breve plazo posible. En agosto, envía finalmente una carta en la que se despide, *manifestando su profundo agradecimiento* y solicitando una certificación en la que constase que había realizado una copia fiel y exacta de la escultura<sup>184</sup>. Se expuso la obra terminada en el Palais de L’Industrie de París en agosto de 1874, fundida en bronce por la casa Cristoffle & Cie.

Astruc disfrutó durante estos meses en Toledo de la compañía de Matías Moreno. Moreno con el que debió realizar muchas excursiones artísticas por la ciudad *empapándose de El Greco*, en palabras de Muñoz Herrera<sup>185</sup>. Por aquellas fechas, aunque sin poder precisar con exactitud, Moreno estaba llevando a cabo en la restauración del Entierro del Señor de Orgaz, cuya forración a cargo de un experto del Prado se hizo a principios de 1873. En sus libretas quedan apuntadas multitud de notas sobre sus correrías toledanas junto a Moreno y sus proyectos para algunos cuadros que al final no llegó a pintar.

Según José Pedro Muñoz, *Zacarías Astruc fue un elemento clave de las relaciones artísticas francesas de Moreno, y muy especialmente lo fue también para la difusión del gusto por el Greco*. En su libro *Le Généralife*<sup>186</sup>, Astruc rememora años más tarde muchas de las vivencias en España y recuerda así a su amigo, apasionado como él por la pintura de El Greco:

---

<sup>184</sup> La Ilustración Española y Americana recoge también esta reproducción del San Francisco, en un artículo firmado por Pedro de Madrazo. La Ilustración Española y Americana, año XXI, nº 41, p.102.

<sup>185</sup> Agradezco muchísimo a mi querido y erudito amigo José Pedro Muñoz Herrera, la copia que me facilitó con el cuaderno de Astruc en el que se contenían las notas tomadas durante su estancia en Toledo; su excelente artículo “Toledo o el Greco. Reconocimiento y efusión del escenario” de la revista *Archivo Secreto* ha sido fundamental para la realización de este capítulo.

<sup>186</sup> *Zacarías Astruc, Le Généralife, Serenades et Songes*. París 1897, citado por José Pedro Muñoz en “Toledo o El Greco. Reconocimiento y Efusión del Escenario” en *Archivo Secreto. Revista Cultural de Toledo*. Archivo Municipal, Ayuntamiento de Toledo, nº 3. Toledo 2006, p. 102.

*mi querido Moreno, el delicioso pintor ignorado en la Toledo que le olvida, no se consuela de su exilio más que por la admiración del viejo maestro.*

Muñoz Herrera:<sup>187</sup> afirma que *no sería extraño pues, que Carolus-Duran hubiera también presentado ante Moreno a su discípulo predilecto, el pintor norteamericano John Singer Sargent, que visitó Toledo en el otoño de 1879, siendo el introductor del gusto por sus cuadros y del interés por su figura en los Estados Unidos, promoviendo directa e indirectamente su coleccionismo. En esta tarea Sargent precedió sustancialmente a muchos de sus colegas americanos, incluso a aquellos que como Mary Cassatt, se formaron al igual que él en el medio artístico francés. Su muy posible iniciación en el conocimiento directo de la pintura de El Greco en aquel viaje, y la hipótesis de su visita a Moreno, concederían a éste un papel algo más importante del que ahora se le ha atribuido en su recuperación.*

El polifacético Astruc obsequiaba a sus amigos en París con veladas musicales, y fue quien recomendó a Moreno al músico Emmanuel Chabrier, autor del célebre pasodoble *España*, quien viajó a nuestro país en 1882. En una de las cartas escritas a Moreno por José Siles, éste menciona que no tiene dinero y que por haber empeñado hasta la ropa *no he podido asistir al concierto en casa de Astruc.*



Copias realizadas por Matías Moreno: *Retrato de Diego de Covarrubias y Leyva* y detalle del rostro de San Juan de Ávila, de El Greco. El primero realizado entre 1878-79 y adquirido por el Estado para la Galería de Hombres Ilustres. Depositado en la Real Academia de la Historia. El segundo en col. Particular.

---

<sup>187</sup> José Pedro Muñoz Herrera, "Toledo o el Greco. Reconocimiento y efusión del escenario" en *Archivo Secreto. Revista Cultural de Toledo*. Archivo Municipal, Ayuntamiento de Toledo, nº 3. 2006, p. 95.

## 4. LOS AÑOS DE CATEDRÁTICO DE DIBUJO EN EL INSTITUTO DE TOLEDO (1868-1902).

### 4.1. TOLEDO, 1868-1870.

En el siglo XIX, conseguir una plaza en la Administración con un sueldo fijo era el sueño de muchos jóvenes estudiantes. Adquirir la condición de catedrático de dibujo, tras muchos esfuerzos y sacrificios, permitió a Matías Moreno hacer realidad una de sus mayores ilusiones: casarse con Josefa Martín. Según el acta de matrimonio<sup>188</sup> la boda tuvo lugar el 26 de agosto de 1868 en la iglesia parroquial de San Luis de Madrid. Dice:

*Yo, Indalecio Beaumont (...) desposé por palabras de presente, velé y di las bendiciones nupciales en oratorio reservado de la misma a D. Matías Moreno y González, natural de Fuente el Saz de este arzobispado, edad 28 años, soltero, hijo de D. Vicente, natural de Corral de Calatrava, y de D<sup>a</sup> María del Carmen, natural de Melilla, con D<sup>a</sup> Josefa Martín y Campos, natural de Madrid, de 22 años, hija de D. Mariano, natural de Vicálvaro, y de D<sup>a</sup> Antonia, natural de Madrid. Padrinos los señores padres de la contrayente.<sup>189</sup>*

Es curioso que las fechas no coincidan con las del *libro de copias extractadas de las inscripciones de matrimonio* conservadas en el Archivo de Villa de Madrid que pone 2 de septiembre<sup>190</sup>. Parece que una vez celebrada la ceremonia religiosa se inscribiera el matrimonio en registro civil una semana más tarde; en este documento se dice que Josefa vivía en la calle Alcalá nº 5 y el novio en la calle Toledo, aunque no dice número por lo que puede ser una confusión del escribiente, que entendió mal que Moreno vivía en la ciudad de Toledo.

Tras la boda es de suponer que se trasladaran a su destino, donde Matías continuó sus clases del Instituto esta vez como titular de la cátedra de Dibujo. El viaje desde Madrid se hacía en diligencia<sup>191</sup>, pues el ferrocarril todavía no había iniciado su funcionamiento.

Matías amaba profundamente la ciudad, llena para él de misterio y belleza, compartiendo esta fascinación con sus amigos de la Academia, sus alumnos y con cuantos personajes vinculados a Toledo había conocido desde su llegada en 1866. *Toledo, entonces como hoy ejercía un extraño influjo y atraía de un modo especial singularmente*

---

<sup>188</sup> Parroquia de San Luis. Matrimonios. Libro 33, folio 123.

<sup>189</sup> Archivo Moreno-Aguado: copia del Acta de matrimonio, con fecha de 1904..

<sup>190</sup> A. Archivo de Villa. Madrid. Estadística: Libro de copias extractadas de Matrimonios de la Parroquia de San Luis. Folio 251 del mes de septiembre de 1868.

<sup>191</sup> Había dos diligencias diarias a Madrid, siendo una de ellas directa, que pasaba por Illescas, y la otra por Villasequilla. En el periódico *El Tajo* del 28 de abril de 1867 se anuncia que *saldrá de Madrid los días impares alas 7 de la mañana y de Toledo, los impares a las 8 de la misma.*

*a hombres como Bécquer, cuyo temperamento y cuya cultura encontraban en la ciudad motivos sobrados para comprenderla y amarla*<sup>192</sup>.

En 1868 y debido a sus ideas conservadoras, los hermanos Bécquer salieron de Madrid con sus hijos, refugiándose en Toledo mientras esperaban que amainase el vendaval revolucionario, ocupando la casa nº 8 de la Travesía de San Ildefonso, vecina del monasterio de Santo Domingo el Antiguo.



Medalla con el perfil de Matías Moreno, realizada en bronce por su amigo y compañero Eduardo Fernández Pescador, que le regaló con motivo de su boda en 1868.

No hay noticias documentales sobre la relación de Moreno con los Bécquer aunque sabemos de su amistad por lo que la familia recordaba y los testimonios de sus amigos. Puede constatar en las hojas de firmas de los libros de registro de copistas del Prado, que muchos días coincidieron allí pintando. Eugenio de Olavarría, en su artículo dedicado a Moreno en la revista *Toledo*, dice que era *amigo de Bécquer y admirador de Zorrilla*<sup>193</sup> y en otro, dedicado a Ricardo de Madrazo hace el siguiente relato:

---

<sup>192</sup> Vidal Benito Revuelta, *Bécquer y Toledo*. IPIET, Madrid, 1971.

<sup>193</sup> Eugenio de Olavarría: "Matías Moreno" en Revista *Toledo*, año IV, nº 95, lunes 15 de abril. Toledo 1918. pp. 72-73.



*Matías Moreno y Ricardo de Madrazo pintaban, sentados cada uno delante de su caballete y yo cerca de ellos, les leía en voz alta las obras del grande, del divino Shakespeare... Otras hablábamos de Bécquer sin necesidad de leerle, porque los tres sabíamos de memoria sus obras.*<sup>194</sup>

Con Gustavo Adolfo coincidió desde 1868 hasta 1869, periodo que fue para el poeta una de sus estancias más prolongadas en Toledo, pues pasó en la ciudad los meses que siguieron al destronamiento de Isabel II. Los dos hombres, afines en gustos y poseídos de un delirio romántico, recorrían las intrincadas calles de la ciudad, sus angostos callejones, sus ruinas..., admirándolo todo y reflejándolo cada uno en su obra. Esta romántica costumbre de pasear por Toledo a la luz de la luna le acompañó toda su vida como recuerdan sus contemporáneos, y *más de una vez hizo sentir el peso de su brazo a algún trasnochador pendenciero.*<sup>195</sup>

Bécquer y Moreno deambulaban por la ciudad, cada uno con su cuaderno de apuntes bajo el brazo; llegados a un rincón o a una encrucijada que les parecía llena de Arte o henchida de misterio se sentaban a copiar del natural. De esta primera época destacan en la producción de Moreno apuntes y dibujos de calles, de pintorescos rincones toledanos, así como paisajes de las vegas y orillas del Tajo, todos contenidos en una libreta de pequeño tamaño, apta para ser sacada del bolsillo en cualquier momento. Gustavo Adolfo proyectaba en este tiempo una gran obra, la *Historia de los templos de España*, de la que sólo se publicó el primer tomo correspondiente a Toledo. Su extraordinaria prosa descriptiva en la monografía dedicada a San Juan de los Reyes influyó en toda una generación de artistas que visitarán las ruinas del monasterio con devoción a su figura. Gustavo Adolfo Bécquer vio por última vez Toledo el día 19 de Diciembre de 1870. Tres días después murió en Madrid víctima de la tuberculosis.

*Con su edad de 28 años, tenemos ya a este artista, joven, refinado y exquisito, que se nos entra en el laberinto toledano por una puerta sin salida.*<sup>196</sup> Esta reflexión que se hace Guerrero Malagón sobre el influjo que ejerce Toledo en la figura de los artistas, trae a la mente a un genio universal, El Greco, sujeto antes que Moreno a esta misma fuerza. Y es bien cierto que llegaron y no pudieron salir, *aquí gastaron sus fuerzas y aquí consumieron sus días.*<sup>197</sup> Eugenio de Olavarría relata así la relación de Matías Moreno con la ciudad:

*Como el Greco, vino a Toledo, tal vez pensando en hacer en ella una estancia brevísima, un punto de etapa en el camino de su vida, y aquí se quedó, aquí vivió, aquí hizo cuadros que le dieron reputación más sólida aún en el extranjero que en España. Aquí amó, aquí sufrió dolores infinitos y aquí rindió su espíritu al Señor cuando sonó la hora de su muerte en el reloj de los destinos humanos*<sup>198</sup>.

---

<sup>194</sup> Eugenio de Olavarría: "Ricardo de Madrazo". Revista *Toledo*; año III, nº 80, 30 de agosto de 1917.

<sup>195</sup> Fernando Sánchez, "Algo de la Psicología de Matías Moreno" en Revista *Toledo*, año IV, nº 95, lunes 15 de abril. Toledo 1918. pp. 80-81.

<sup>196</sup> Guerrero Malagón, Cecilio, "Evocación de la vida y obras del pintor Matías Moreno", Toletum, Boletín de la RABATCH, Toledo, 1976.

<sup>197</sup> Idem.

<sup>198</sup> Olavarría, obra citada en la nota 74.

Desde la regencia de M<sup>a</sup> Cristina, la Milicia Urbana se encontraba reglamentada en todos los pueblos y ciudades de más de 700 habitantes<sup>199</sup> e igualmente la redención de quintos, por la que el Estado podía percibir unos 800 escudos, aunque en algunos pueblos se conseguía por algo menos. Para quedar dispensado del servicio se podía efectuar una permuta con otra persona o bien acogerse a las exenciones que marcaba la ley. Fechado en el agitado año de 1868 en que triunfa la revolución, se conserva el borrador de una instancia<sup>200</sup> dirigida al alcalde de Toledo por Matías Moreno, vecino de la ciudad, domiciliado en la calle de la Merced nº 19, para que *se le dispense del servicio de la Milicia Nacional de Toledo*, ya que *por el envío de una papeleta se le ha hecho saber que figura su nombre entre los incluidos en las filas de la Milicia Nacional de esta capital y aunque tendría suma complacencia en pertenecer a la misma, se lo vedan sus constantes ocupaciones, su puesto de catedrático y sobre todo la ordenanza vigente*, refiriéndose al artículo quinto de la misma, por lo que concluye la solicitud suplicando *le dispensen del servicio de la milicia*.

Las competencias de La Milicia Nacional están resumidas por la profesora Raquel Sánchez como *un cuerpo de ciudadanos civiles armados cuyo objetivo era la defensa del orden constitucional*, dependiente de Ayuntamientos y Diputaciones. La condición para poder ingresar en sus filas era estar en posesión de todos los derechos y además poder costearse el uniforme, de ahí el que la Milicia estuviese formada por *propietarios, artesanos, comerciantes, maestros y demás miembros de las clases medias, que eran en realidad los verdaderos interesados en mantener el sistema liberal. La milicia se convertiría a lo largo del siglo XIX en pieza fundamental del ideario progresista. Los liberales más conservadores por el contrario, veían en ella un elemento de desorden social y de desafío a los gobiernos, sobre todo desde que a partir de los años 30 el régimen estuvo más o menos consolidado*.<sup>201</sup>

Aunque ya conocía los rudimentos de la técnica fotográfica, durante sus estancias en París, Matías Moreno había visto por sí mismo el adelanto de la fotografía respecto a España; sobre los años 70 adquirió en la capital francesa una cámara de fuelle y material fotográfico de laboratorio para poder realizar y revelar las fotografías él mismo. Este hecho tiene gran importancia, ya que Moreno se convierte así en uno de los primeros fotógrafos aficionados de Toledo, dato absolutamente desconocido y de gran trascendencia para los investigadores de la fotografía.

En la ciudad ya existían negocios de fotográficos siendo uno de los más antiguos el establecimiento del Sr. Suárez en el paseo de San Cristóbal nº 11, que se anunciaba en el periódico *El Tajo*, diciendo que *se encontraba a la altura de los adelantos que obtiene el arte de nuestros días, con todo género de máquinas y procedimientos para retratos, reproducciones de cuadros, vistas, caricaturas, etc.* Como práctica habitual para asegurar su clientela, editaba colecciones de fotografías por entregas.<sup>202</sup>

---

<sup>199</sup> El Reglamento de la Milicia Nacional de 1834 puede consultarse en la obra de J. S. Pérez Garzón *Milicia Nacional y Revolución Burguesa*, Madrid 1980, p. 577, recogido por Manuel Espadas en *La España de Isabel II*, Cuadernos de Historia 19, Madrid 1985. p textos VI.

<sup>200</sup> Archivo Moreno-Aguado.

<sup>201</sup> Raquel Sánchez, *Románticos Españoles, Protagonistas de una Época*. Síntesis, Madrid 2005, p. 184.

<sup>202</sup> Anuncia para sus suscriptores la colección de tres láminas con Adán y Eva tomados del poema de Milton, la Sagrada Familia de Rafael y la Divina Pastora de Alonso de Tobar. Periódico *El Tajo*. Crónica

En el libro de Actas Capitulares de la catedral de Toledo del año 1869, se da cuenta de la presencia de Jean Laurent en Toledo<sup>203</sup>; allí se puede leer una comunicación del cardenal, fechada el 11 de septiembre, remitiendo al Cabildo la petición de Jean Laurent, fotógrafo de Madrid para que *se le permita sacar varias vistas del interior y objetos de Arte de este templo*. En la siguiente reunión del Cabildo se le concede el permiso (...) *para sacar en horas convenientes y que señale el Cabildo, fotografías de este templo catedral y claustro, como también de la imagen de San Francisco que se halla en el cuarto de la custodia, sin que salga de la sacristía*. Añade el Deán en su informe que ante la falta de luz, el fotógrafo se ve en la necesidad de utilizar luz eléctrica producida por unas baterías, motivo por el que se le da la correspondiente licencia para traer su voluminoso equipo, pero a condición de *que no sea en horas que haya concurrencia en la iglesia*.

De esta forma se puede fijar una de las primeras fechas de la presencia de Laurent en Toledo; fue seguramente entonces cuando él mismo realizó las series de fotografías de tipos populares, dato muy interesante, ya que es preciso señalar que muchas de las fotografías posteriores de Laurent en Toledo fueron realizadas por sus colaboradores. Las series de fotografías con tipos populares se pusieron muy de moda y tuvieron una buena salida comercial; actitudes, indumentarias y peinados impactaron en la sensibilidad de nuestro pintor, que los reproduce con asiduidad en sus cuadros hasta finales del siglo.

Aunque era toledano, el fotógrafo Alfonso Begué residía habitualmente en Madrid, pero realizó bastantes tomas en la ciudad, siendo muchas de ellas estereoscópicas; de él conservó Moreno fotografías con vistas de la catedral y San Juan de los Reyes. Desde 1862 trabajaba en Toledo como fotógrafo profesional en la calle de la Plata nº5. Igual que hicieron Pedroso y Leal o Suárez, ofrecía a sus clientes desde 1866 unas series de fotografías que llamó *Museo Fotográfico*, con vistas de calles toledanas, monumentos, diversos cuadros de El Greco, etc. Moreno adquirió en su establecimiento muchas fotografías de Arte, además de la serie sobre el desastre del Amarguillo en Consuegra en noviembre de 1891, pues parece que tuvo intención de pintar alguna obra con el tema de las inundaciones, según una serie de esbozos que realiza en su cuaderno de campo.

Matías Moreno fue buscado como profesor particular por sus conocimientos y su fama de buen docente; tuvo bastantes discípulos privados aunque conocemos pocos nombres. Una de sus primeras alumnas en Toledo fue Ramona López de Ayala, hija de los condes de Cedillo<sup>204</sup> y parece que también recibió clases su hermano Jerónimo, futuro vizconde de Palazuelos. En sus memorias, bajo el título de *Memorias de una casi setentona*, directamente inspirado en las de Mesonero Romanos, y recordando sus clases particulares, Ramona escribe:

---

decimal de de la provincia de Toledo. 28 de febrero de 1866, p.48 y “Museo Fotográfico” 10 de abril de 1866, p.48.

<sup>203</sup> Actas Capitulares, vol. 111 (1866 a 1875). Cabildos del 15 y 25 de septiembre de 1869.

<sup>204</sup> Da Ramona López de Ayala y del Hierro (1857-1931) hija mayor de los Condes de Cedillo escribe sus *Memorias de una casi setentona*, publicadas por la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo. Toledo 2003.

*También tenía mi lección de dibujo con Don Matías Moreno, a quien sus antiguos condiscípulos llamaban el “Van Dick Negro”, por lo que se parecía al pintor de ése nombre.*

Resulta curioso que Moreno sólo le diese clases de dibujo de figura, siendo un buen paisajista, aunque no se trataba de su especialidad:

*Tenía yo gran afición al dibujo y a la pintura y me pasaba todos los días dos horas copiando figuras, porque aunque yo tenía mucha más afición al paisaje, no había en Toledo quien me lo pudiera enseñar.*



Fotografía de Paula Alonso Herrero de Vidal, alumna de Moreno, dedicada a éste en el reverso: *Un recuerdo a mi querido profesor D. Matías Moreno. Su agradecida discípula, Paula. 6 de febrero 1875.*

También fueron discípulos suyos de estos primeros años Ricardo Arredondo y Paula Alonso Herrero de Vidal<sup>205</sup>, más tarde alumna becada por la Diputación Provincial de Toledo, de la que se conserva una fotografía dedicada a su *querido profesor*. Ossorio y Bernard dice que fue discípula de Matías Moreno y que presentó dos retratos a lápiz y tres cabezas de estudio a la Exposición Nacional de 1878. A pesar de que se tienen pocos datos de su vida, entendemos que su obra fue de cierta importancia. Casó con Pedro Vidal

<sup>205</sup> Prácticamente se desconoce la vida de esta pintora; hay conocimiento de que donó un cuadro en 1889 titulado *Subida de las Piñuelas* al Museo Provincial de Cáceres, por su amistad con Sagrario Muro esposa de Publio Hurtado, uno de los impulsores del mismo. Datos de *Toletum*, Boletín de la R.A. de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, enero-marzo de 1920, p. 58; Publio Hurtado: "Extremadura en Toledo", n° I, enero 1899, p. 36; Ossorio y Bernard, *Galería Biográfica de Artistas Españoles del siglo XIX*. Imprenta de Moreno y Rojas, Madrid, 1883-84. Reeditado por Ed. Giner, Madrid 1975, p. 26.



arquitecto municipal de Cáceres (1889) dejando Toledo para establecerse en Extremadura.

A lo largo de la vida de nuestro artista, pasaron por sus manos varias generaciones de alumnos, y aunque desconocemos el nombre de la mayoría, podemos destacar por su importante papel en la vida cultural toledana a Fernando Sánchez, Manuel Castaños, Ángel Bueno, Julio Pascual, Enrique Vera y Buenaventura Sánchez Comendador, que años más tarde trabajaron como profesores de la Escuela de Artes de Toledo.

También el pintor costumbrista Pablo Manzano Arellano, venido desde Mascaraque a estudiar en la Escuela de Artes de Toledo, al que Moreno apadrinó y recomendó en Madrid para su ingreso en la Escuela Especial de Pintura y Escultura de la Real Academia de San Fernando. También el cincelador Gregorio Málaga<sup>206</sup> y el pintor Antonio Gil de Palacio y López.



Ramona y Jerónimo López de Ayala y del Hierro, hijos de los condes de Cedillo. Él será el futuro vizconde de Palazuelos. Fotografías del Archivo Moreno-Aguado.

La hija de los Condes de Cedillo contaba también en sus memorias una anécdota ocurrida el año de 1876 de vuelta a Toledo, tras el veraneo en Asturias:

*Como se suele decir, procuramos pasarlo lo mejor posible y los pocos compañeros de infancia que quedábamos allí se nos ocurrió por las noches hacer comedias y*

---

<sup>206</sup> Gregorio Málaga obtuvo menciones honoríficas por sus damasquinados y repujados en hierro, en las Exposiciones de Bellas Artes de 1893 y 1895, presentando obra también en la de 1899.

*charadas; (...) éramos los actores M<sup>a</sup> Teresa, Santiago, Eduardo y yo, y se aumentó la compañía con las hermanas de Juanito, (...); hicimos varias, entre ellas una que se hacía entonces en Madrid que se llamaba “Rabo y envenenamiento”, donde echamos el resto. Don Matías Moreno que formaba aquella noche parte del escaso público que teníamos, compuesto por mi padre, la Nana, Juana Moreno y la familia de Juanito, reía como un chiquillo.<sup>207</sup>*

#### 4.2 MATÍAS MORENO Y LOS MADRAZO.

La relación de Moreno con la familia Madrazo fue siempre de gran amistad: como discípulo de Federico, por el que sentía devoción sin límites y al que acudía en busca de consejo, como compañero de Raimundo en la Escuela Especial de Escultura, Pintura y Grabado, y como amigo del alma de Ricardo, el benjamín de la familia.

*Las visitas a Toledo de Federico de Madrazo y de miembros de su familia fueron muy frecuentes por los años 60 y 70, y siendo Moreno uno de sus discípulos predilectos, su taller era fácilmente punto de encuentro<sup>208</sup>.*



Retrato de su querido profesor Federico de Madrazo, que Moreno tenía en su estudio, y del que recibió siempre un trato paternal; la *carte de visite* de la derecha con la imagen de Raimundo de Madrazo (sobre 1858-60), hijo de Federico y compañero de estudios de Matías, se encontraba entre las fotografías del álbum familiar. Archivo Moreno-Aguado.

<sup>207</sup> Ramona López de Ayala y del Hierro, *Memorias de una casi setentona*. RABACHT. Toledo 2003. p.139

<sup>208</sup> José Pedro Muñoz Herrera, “Toledo o el Greco. Reconocimiento y efusión del escenario” en *Archivo Secreto. Revista Cultural de Toledo*. Archivo Municipal, Ayuntamiento de Toledo, nº 3. 2006, p. 95.

El estudio de Moreno era el más conocido y el mejor relacionado de Toledo; recibía las visitas de los grandes maestros del momento, enviados por los Madrazo, como Fortuny, Edelfelt, etc. Pablo Gonzalvo, amigo y antiguo compañero, que residía en verano en la ciudad iba frecuentemente a verle junto con su familia.

Los Madrazo remitían habitualmente amigos, turistas extranjeros, pintores o celebridades varias a Matías Moreno con la petición de que les hiciese de guía o que ejerciera de experimentado cicerone mostrándoles algún aspecto concreto de la ciudad que él conocía tan bien. Matías guardó una tarjeta de visita de Raimundo que en su reverso llevaba la siguiente nota: *Querido Matías, el dador de ésta, mi gran amigo W-G Dreyfuss va a ésta, y te lo recomiendo muchísimo*. Esta confianza se manifestaba también en los encargos que con frecuencia le hacían, reflejada también en las cartas de Federico a su hijo Raimundo. En la del 29 de marzo de 1877 da cuenta de haber recibido un florete para mandar a Toledo, a que lo grabase Moreno: *Enviaré el florete a Matías Moreno y le diré lo que desees. Ya te volveré a escribir*.<sup>209</sup>

En la de noche buena de 1881 le envía unos regalos de parte de Moreno: *También tengo las hojas de florete y unos mazapanes para remitirte que recibo de Matías Moreno, y mañana se empaquetará todo*.<sup>210</sup> En la carta que le escribe Federico el 14 de enero de 1887, le añade: *escrito lo que antecede, y cuando iba a enviar ésta, recibo la de Vd. del 13 (ayer) y le pongo a continuación la dirección para las cartas a Raimundo, 152, Avenue des Champs Elysées, París, ó las señas de su estudio, (que lo mismo da) Rue Beaujon, 32 París*. En la misma carta su maestro le manda recuerdos para su hija de parte de su segunda esposa: *a quien como a Vd., saluda Rosa*.

Federico escribe en su agenda que en el verano del año 1866, su hijo Raimundo y su discípulo Mariano Fortuny, *viajarán juntos a Toledo para pintar y ver las obras de El Greco*; regresaron a Madrid algunos meses después acompañados del hijo de Goupil, con el que visitaron Ávila y nuevamente, Toledo. Al año siguiente, Ricardo volvió a acompañar a su cuñado Mariano Fortuny a Toledo. En estas visitas Fortuny entabló contacto con Moreno, aconsejándole que cultivase el género de casacas antes que la pintura de Historia<sup>211</sup>. A partir de aquí Matías cultivará con asiduidad este tipo de obras de pequeño formato, conocidas también como *tableautín*, con mejor salida comercial ya que tenía gran demanda en Europa, sobre todo los cuadros que trataban temas goyescos, de casacón o de recreación melancólica de tópicos españoles. Los años 70 son pródigos en este tipo de pintura preciosista, en la que Moreno se recrea en los más ínfimos detalles, utilizando preferentemente el óleo sobre tabla.

---

<sup>209</sup> Federico de Madrazo, *Epistolario*. Tomo II. Museo del Prado, Madrid 1994. Carta nº 365 del 29 de marzo de 1877, p. 763.

<sup>210</sup> Federico de Madrazo, *Epistolario*. Tomo II. Museo del Prado, Madrid 1994. Carta nº 422 del 24 de diciembre de 1881, p. 843.

<sup>211</sup> Carlos González y Montserrat Martí así lo afirman en su nota biográfica sobre Matías Moreno de su libro *Pintores españoles en París*. Barcelona, Tusquets 1989. Según me contó el profesor González, los datos vertidos en este libro provienen de las notas apuntadas en las agendas de bolsillo de Federico y su hijo Ricardo.

Los Madrazo disfrutaban mucho visitando Toledo y siempre pasaban a saludar a Matías Moreno o bien se citaban para tomar un café juntos<sup>212</sup>. A veces la prensa se hace eco de estas visitas relámpago, como el periódico *El Tajo* que en un pequeño suelto titulado *Viajeros*, relata que han estado visitando la ciudad el diputado Sr. Nocedal y su familia y el célebre pintor Don Federico de Madrazo, quien ha recorrido con el interés de artista todos nuestros monumentos tomando apuntes de varias preciosidades que le han llamado la atención sobremanera.<sup>213</sup>

Raimundo (1841-1921), el mayor de los hijos de Federico y compañero de Moreno, fue varias veces a visitarle a Toledo, quedándose varios días en su casa; queda recogida por el profesor Carlos González quien ha estudiado exhaustivamente a los Madrazo, entresacando de las agendas personales de Federico mucha información relativa a los quehaceres diarios del pintor, que era hombre muy meticulado y apuntaba cotidianamente todo lo que iba aconteciendo. Según una de estas anotaciones, en 1872, Raimundo, *tras pasar unos días en Toledo en casa de Matías Moreno, se trasladó a París.*<sup>214</sup>



Fotografía de un cuadro de Raimundo de Madrazo, regalada por éste a Matías, con la siguiente dedicatoria: *a mi antiguo amigo M. Moreno. R de Madrazo*. A la derecha, tarjeta de visita de Ricardo con la siguiente anotación: *Querido Matías: ésta te será entregada por mis amigos los señores de Iturbe: mucho te agradecerá les acompañes a ver las preciosidades de esa ciudad y hazas cuanto puedas en su obsequio. Tu antiguo amigo, Ricardo de Madrazo.*

Federico de Madrazo también se desplazaba a Toledo cuando tenía ocasión aunque debido a sus muchas ocupaciones no solía quedarse demasiado tiempo; en su agenda personal anotaba estos rápidos viajes destacándose su entusiasmo por la procesión del Corpus, que era para él uno de los motivos que hacían obligada la visita a la ciudad.

<sup>212</sup> Federico de Madrazo solía apuntar estas notas sus agendas de bolsillo

<sup>213</sup> A. M. T. Periódico *El Tajo*. "Viajeros", artículo publicado el 28 de abril de 1867.

<sup>214</sup> Carlos González y Montserrat Martí: "Raimundo de Madrazo Garreta". Cien Años de Pintura en España y Portugal (1830-1930). Tomo V. Madrid, ANTIQUARIA, 1991, p.92.



Como su hijo mayor decidió establecerse en París, le escribe asiduamente. En la recopilación de su epistolario vemos como comentaba siempre los días que había pasado en Toledo para ver la procesión a lo largo de distintos años: con la familia en 1872, tres años más tarde con Barroeta, *que no conocía aquello*<sup>215</sup>, y en 1879 con su hijo Ricardo, que estaba ya en la ciudad pintando con Matías Moreno; en una de las cartas termina diciéndole a Raimundo: *mucho me ha gustado haber vuelto a Toledo*.

Ricardo de Madrazo (1852-1917) fue uno de los mejores y más entrañables amigos de Matías Moreno; de carácter tranquilo y bondadoso, de trato llano y cordial, era calificado por su padre como *campesinote*.<sup>216</sup>

Tras la muerte de su madre en 1868, se fue a vivir a Roma con su hermana Cecilia, recién casada con el pintor Mariano Fortuny, del que recibió gran influencia artística y al que tuvo siempre gran admiración y un enorme cariño. En el 70 acompaña a su cuñado a París donde vive una temporada con su hermano Raimundo, que era ya un pintor muy conocido y con bastante éxito comercial. Ante la amenaza de la guerra franco-prusiana vuelve a España, instalándose en Granada una temporada, acompañado por familiares y amigos; allí empieza una bella serie de acuarelas influidas además por los consejos de Martín Rico, sobre todo en cuanto al tratamiento del paisaje. También se dedicará al aprendizaje de la técnica del grabado. Su gran cultura artística hace que sea el hombre de confianza de su cuñado, quien le consultaba la compra de antigüedades para su famosa colección; a la muerte de Fortuny fue Ricardo quien realizó el inventario, ayudando también en la subasta de los cuadros que tuvo lugar en París<sup>217</sup> en 1875 en el Hotel Drouot. Posteriormente vivió con su hermano Raimundo en París y más tarde con Cecilia, hasta que en 1877 vuelve a Madrid. La pintura de esta etapa en Francia deriva hacia la temática orientalista, muy de moda y demandada por marchantes y coleccionistas europeos y americanos.

Tuvo muy buenas relaciones con el mundo artístico parisino, especialmente con el marchante Goupil y su yerno, el pintor Gérôme; también con Sargent, Stewart, y según Carmen Díaz de Alda, fue en estos años cuando conoció al pintor finlandés Albert Edelfelt.<sup>218</sup>

Según Eugenio de Olavarría *era un amante entusiasta de Toledo, y desde los años dichosos de su adolescencia, a Toledo venía con frecuencia, y recorriendo sus callejas sombrías (...) hallaba la inspiración y refrigeraba su espíritu de artista, perturbado a veces por la áspera lucha de la vida*.

---

<sup>215</sup> Federico de Madrazo, *Epistolario*. Tomo II. Museo del Prado, Madrid 1994. Carta 337 de 21 de junio de 1872, p. 726 y carta 354 de 28 de mayo de 1875, p. 749. Juan Barroeta (1835-1906) pintor vasco; viajó a París en 1862 para estudiar las obras murales de Hippolyte Flandrin por recomendación de Federico de Madrazo. Citado por Mikel Lertxundi Galiana "El círculo de Zamacois: amistades, coleccionistas, marchantes y géneros entre París y Roma (1860-1870)" en Zamacois, Fortuny, Meissonier. Bilbao, Museo de Bellas Artes, 2006, p.76.

<sup>216</sup> Tomado de *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*. Catálogo del Museo del Prado. Madrid 1994. José Luis Díez reproduce la carta dirigida a Raimundo. P. 328. También en Federico de Madrazo, *Epistolario*, carta nº 272 del 7 de septiembre de 1865. Obra cit. p. 632

<sup>217</sup> Carlos González López, "Ricardo Federico de Madrazo" en *Revista Ideas Estéticas*. Nº 139, julio-septiembre. Madrid 1977, p.41.

<sup>218</sup> Carmen Díaz de Alda, *Albert Edelfelt, Cartas del Viaje por España*. Polifemo, Madrid, 2006. p.105.

Olavarría y Ricardo se conocieron en Toledo en una de las visitas al íntimo amigo de ambos, Matías Moreno, y desde ese momento formaron un triángulo artístico que se complacía en los paseos por las tortuosas callejas toledanas y las puestas de sol vistas desde la ermita del Valle, a veces acompañados de otras amistades toledanas. Dice Olavarría que Ricardo,

*íntimo amigo de Matías Moreno-aquel otro insigne pintor hijo adoptivo de Toledo- con él convivía y juntos pintaban, y aún recuerdo las primeras horas deliciosas que pasé en su compañía. (...) En aquel ambiente de Arte y poesía las horas transcurrían rápidas; y cuando la luz se iba, cuando las campanas rezaban a lo lejos la oración melancólica del Ángelus, nuestros corazones se conmovían, y los tres sentíamos ganas de llorar* <sup>219</sup>.

*Durante sus estancias entre nosotros, el paseo obligado en las noches de luna era por las calles osciras y retorcidas de la antigua Toleitola. Fernando Sánchez y Federico Latorre venían con nosotros muchas veces.*

*Andábamos sin tino, las recorriamos todas, descubriéndonos ante todas las hornacinas iluminadas por la pálida lamparilla de aceite (...); pasando por todos los callejones retorcidos y estrechos, por todas las plazas en que la luz de la luna y la sombra reñían recia lucha; por todos los pasadizos, y muy especialmente edl que lleva al cubillo de San Vicente, y en cuya insondable negrura creíamos ver sombras de los caballeros que a la luz vacilante de un farolillo se disputaban el amor de una mujer; y llegados luego a cualquier punto despejado nuestras miradas se extendían por las antiguas casuchas, viendo a nuestra derecha la Vega anchurosa, a nuestra izquierda el hospital de Afuera y la puerta de Visagra; al frente el camino de San Lázaro, a nuestros pies el Tajo, que arrullaba el sueño de la ciudad, y sobre nuestras cabezas, la luna que la envolvía en su luz amorosa, como en un velo de blancura inmaculada.*

Matías siempre se sintió muy unido a Ricardo; cada vez que su amigo llegaba a la ciudad procuraba encontrar tiempo para salir juntos a pintar y cambiar impresiones. Olavarría cuenta que *Ricardo iba con mucha frecuencia a Toledo y pasaba allí pequeñas temporadas, sintiendo, pintando siempre, entregado por completo al Arte. En una de sus excursiones al bajar del tren se dislocó un pie, y esto le obligó a permanecer allí más días de los acostumbrados. Los pasó con gusto, porque estaba en Toledo, en la vieja ciudad de sus amores de artista.*

Esta anécdota puedo tener lugar una de las temporadas que estuvo en Toledo: desde abril hasta julio de 1879; tenía entonces 27 años. No conocemos dónde quedó alojado aunque suponemos que en la fonda del Norte, igual que en su estancia de 1881, dato que su padre anotó en su agenda, aunque es muy posible que a causa del accidente se hospedase en casa de Matías Moreno, tal y como hizo su hermano Raimundo en 1872. Testigos de su presencia son los retratos de los Moreno, padre e hija, pintados por Ricardo, y dedicados de la siguiente forma: el de María, una pequeña acuarela, dice: A

---

<sup>219</sup> Eugenio de Olavarría y Huarte, "Ricardo Madrazo" en la revista *Toledo*, del 30 de agosto de 1917, año III, nº 80. Pp.2-3.

*Matías Moreno, de su amigo Ricardo de Madrazo, Toledo 79, y el de Matías, un óleo de mayor tamaño, lo firma así: A mi querida amiga María Moreno, Ricardo de Madrazo, Toledo 1879.*



Ricardo de Madrazo: retrato de Matías Moreno, dedicado: *A mi querida amiga María Moreno, Ricardo de Madrazo, Toledo 1879*. A la derecha retrato de Ricardo de Madrazo por su padre.

Federico de Madrazo deja también constancia de este viaje comentándolo por carta con su hijo Raimundo: *estamos contentos con la venida de Ricardo. Ayer llegó también Arcos y creo que ambos saldrán mañana para Toledo. Mucho me alegrará ir yo también aunque sólo fuese un par de días*<sup>220</sup>.

Esta estancia en Toledo afianza lazos Ricardo y Matías, muy afines en gustos y en carácter, junto con Olavarría, el militar escritor, de forma que los tres se hacen inseparables: *Matías Moreno y Ricardo de Madrazo pintaban, sentados cada uno delante de su caballete y yo cerca de ellos, les leía en voz alta*<sup>221</sup>. La vuelta de Ricardo a Madrid fue alrededor del mes de julio, aunque no se conoce fecha exacta; cuando Federico comenta a Raimundo las actividades de su hermano dice: *esta mañana ha llegado bueno, viniendo de Toledo, Ricardo, que estará aquí hasta el martes que se volverá a Toledo*.

Ricardo se casó con Ángeles López de Calle en 1884 y tuvo cinco hijos. Tras la muerte de su padre en 1894 se encargó de mantener la vida cultural entorno al estudio de la calle de la Greda, las obras y el archivo de la familia, hasta su muerte en 1917.

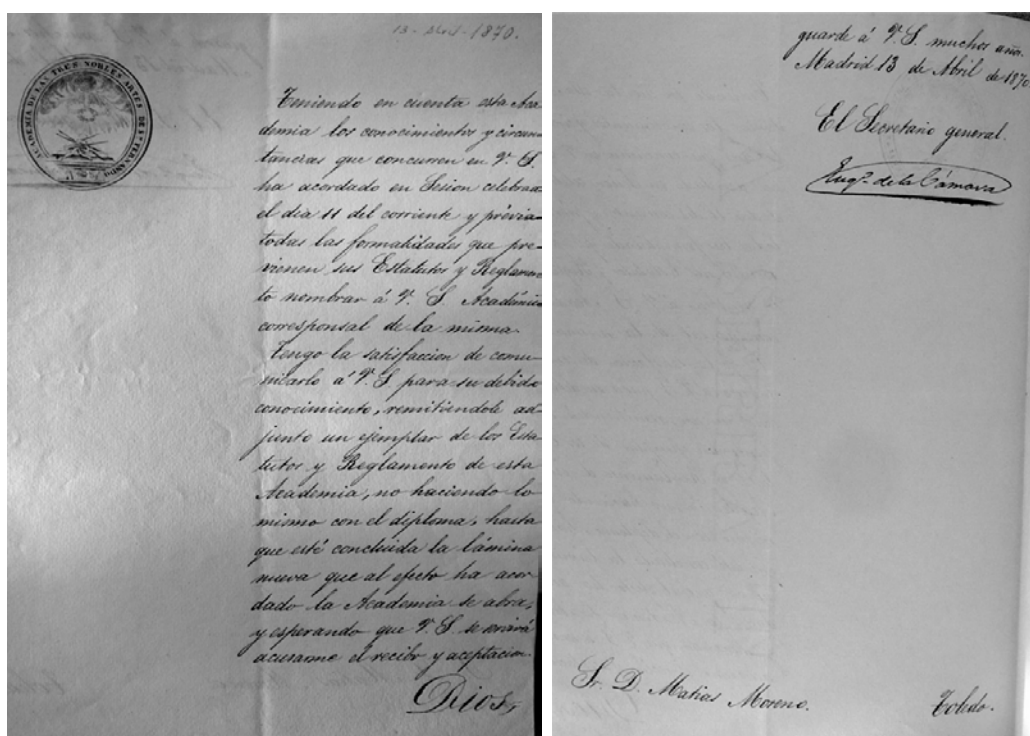
<sup>220</sup> Federico de Madrazo, *Epistolario*. Tomo II. Museo del Prado, Madrid 1994. Carta nº 398 de 8 de abril de 1879; p. 797 y carta nº 390 de 3 de junio de 1879, p. 798, donde dice Federico de Madrazo que *por aquí nada ocurre de particular y Ricardo, preparándose para ir a Toledo; después irá a Segovia. Ha hecho algunos retratos que han gustado mucho. Siento que se vaya aunque espero verle pronto, y por supuesto el día del Corpus que pienso pasarlo en Toledo*.

<sup>221</sup>Eugenio de Olavarría: "Ricardo de Madrazo". *Revista Toledo*; Toledo 1917.

#### 4.3 MORENO, MIEMBRO DE LA COMISIÓN PROVINCIAL DE MONUMENTOS.

Las comisiones provinciales de monumentos se crearon por Real Orden de 13 de junio de 1844, reorganizándose años más tarde; tuvieron un papel decisivo en la valoración de los monumentos españoles, aunque no con un carácter global, sino que se centraron más en la protección de edificios concretos. Realizaron una inmensa labor de difusión a través de los museos provinciales por la preocupación y salvaguarda del patrimonio español. El reglamento de las comisiones provinciales se aprobó en noviembre de 1865; estaban constituidas por *los hombres más distinguidos en las respectivas provincias, tanto en el cultivo de las artes como en el de las ciencias históricas*. Sus labores entre otras encomendadas, serían la *inspección de las antigüedades para la conservación de los monumentos artísticos, y la formación de museos arqueológicos y de bellas artes*. Los integrantes de la comisión debían realizar visitas anuales a todos los pueblos de la provincia donde existieran antigüedades o monumentos artísticos que no pudieran enviarse a la capital, además de celebrar reuniones con cierta periodicidad. Estas comisiones estaban tuteladas por la Real Academia de la Historia y la de San Fernando.

La de Toledo se creó en 1836, quedando constituida en 1838; conoció su primer reglamento de funcionamiento en 1865, modificándose posteriormente en 1881 y 1901, con cambios en su composición, pasando a ser dirigida en la última fecha por el Presidente de la Diputación en lugar del Gobernador Civil.



Oficio de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando dirigido a Matías Moreno, comunicándole el nombramiento de Académico correspondiente. Está firmado por el secretario Eugenio de la Cámara el 13 de abril de 1870.



Según el profesor Francisco García Martín, pueden distinguirse dos etapas en los trabajos de la Comisión Provincial de Monumentos de Toledo<sup>222</sup>: la primera de 1836 a 1875, caracterizada por la labor incautadora y por la creación de una Comisión Científica y Artística, llamada desde 1844 *Comisión Provincial de Monumentos* y que desde 1859 pasó a depender de las Reales Academias de San Fernando y de la Historia.

La segunda etapa iría desde 1876 a 1931, centrada en la *gestión y recopilación de piezas* provenientes de hallazgos arqueológicos, compra o donación, sólo hasta 1893 en que pierde estas competencias que pasan a la Dirección General de Bellas Artes, *quedando la Comisión limitada a proponer la declaración de monumentos nacionales y a velar por los conservados*.

Cuando Moreno entra a formar parte de la Comisión de Monumentos, ésta se componía de seis miembros, *siendo todos correspondientes de las Reales Academias (...). Además seguían siéndolo los arquitectos provinciales, el Jefe de la Sección de Fomento y el Jefe de la Biblioteca y del Archivo Histórico Provincial. El presidente seguía siendo el Gobernador Civil de la provincia, mientras que el vicepresidente lo era el correspondiente más antiguo y mientras las funciones del secretario las pasaba a realizar el más moderno*.<sup>223</sup>

En octubre de 1868, tras los sucesos revolucionarios, la Academia San Fernando nombra a Moreno miembro de la Comisión Provincial de Monumentos junto a su compañero en el Instituto, Celedonio Velázquez,<sup>224</sup> pero no se incorporaron a ella hasta 1870.

El 15 de diciembre de 1869 la Comisión inquirió a la Academia sobre los nombramientos realizados en la etapa revolucionaria, llegando la respuesta de la Academia en la *Memoria de la Central*, *pues un mes después se determinó proponer a la Academia de San Fernando (...) a los Sres. Celedonio Velázquez y Longoria, director del Instituto provincial y al profesor de dibujo en espresado establecimiento, D. Matías Moreno por la notoria instrucción y decidido empeño que ambos Sres. han manifestado siempre en la conservación de nuestras bellezas monumentales y tener entendido la Comisión fueron nombrados para vocales de la misma por la Junta revolucionaria del Gobierno de esta capital en el pasado octubre de 1868*.<sup>225</sup>

En sesión de 15 de febrero de 1870, se hace pública una comunicación de la Academia de San Fernando sobre el nombramiento de corresponsales de los señores Velázquez y Moreno, a la vez que notificaba su pesar por el fallecimiento del ilustre erudito toledano Sixto Ramón Parro, y en la de 31 de marzo de 1870 *se enteró la Comisión de la contestación dada por los señores don Matías Moreno y don Ramiro Amador de los Ríos aceptando gustosísimos el hermoso nombramiento de corresponsales*

---

<sup>222</sup> Francisco García Martín, *La Comisión de Monumentos de Toledo (1836-1875)*. Toledo, Junta de Comunidades de Castilla la Mancha, ed. Ledoría, 2008, pp 13-14.

<sup>223</sup> Francisco García Martín, obra citada, p. 164.

<sup>224</sup> Francisco García Martín, *La Comisión de Monumentos de Toledo, 1836-1875*. Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, ed. Ledoría, 2008, p. 282.

<sup>225</sup> Francisco García Martín, obra citada, p. 288.

*de la misma y por consiguiente así mismo del cargo de vocales de la de monumentos de esta capital.*<sup>226</sup>

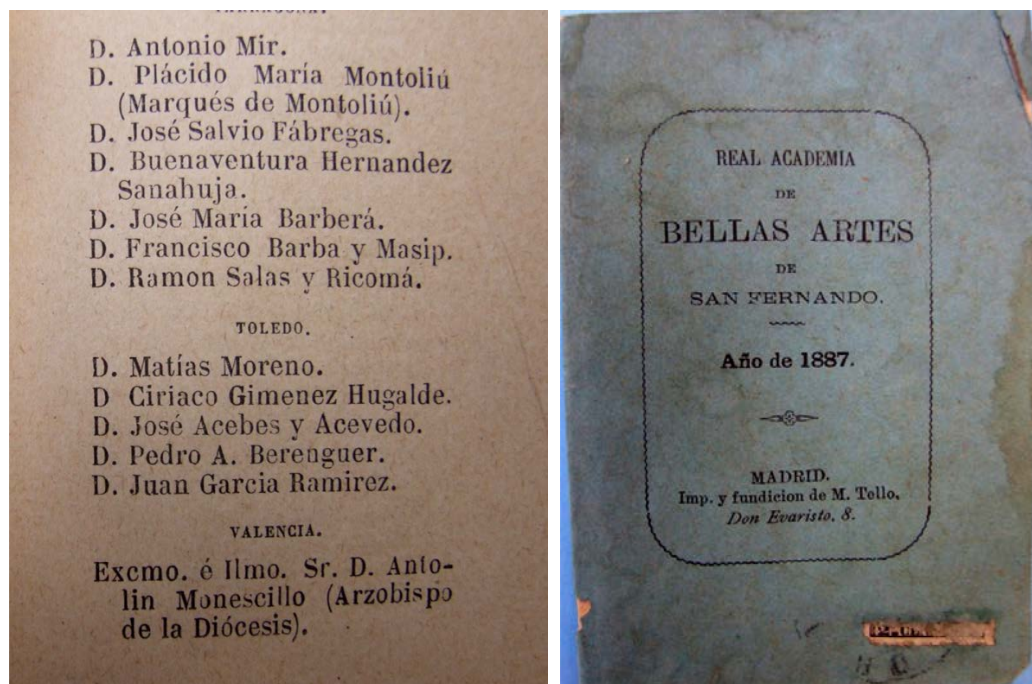
El 13 de abril de 1870 Matías Moreno es nombrado académico corresponsal de la Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando, siendo una de las mayores satisfacciones de su vida. En el mes de enero de ese mismo año su amigo Eduardo Rosales había sido elegido académico de número. La elección de Moreno agradó mucho a su maestro, Federico de Madrazo, que además de conocer la calidad artística y humana de su discípulo, deseaba contar con personas que compartieran su preocupación por los monumentos históricos en las distintas ciudades españolas, que pasaban por un momento de abandono tras la desamortización de 1835. En el nombramiento se lee lo siguiente: *Teniendo en cuenta esta academia los conocimientos y circunstancias que concurren en V.I., ha acordado en sesión celebrada el día 11 del corriente y previas todas las formalidades que previenen los estatutos y reglamentos, nombrar a V.I. académico corresponsal de la misma.* El 28 del mismo mes Moreno dirige al secretario de la Academia una carta<sup>227</sup> de aceptación del cargo:

*Con fecha 25 del corriente se ha servido remitirme la Comisión de Monumentos Artísticos de esta provincia la comunicación de V.E. en la que me participa he logrado la inmerecida honra de ser nombrado por la Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando su académico corresponsal. Al aceptar tan honroso cargo, suplico a V. E. se digne hacer patente a tan ilustre corporación los sentimientos de gratitud y adhesión que me animan por tan especial distinción, contando siempre con mi constante anhelo por el mayor lustre y enaltecimiento de las nobles artes. Dios guarde a Vd. muchos años, Toledo 28 de abril de 1870,*  
*Matías Moreno.*

---

<sup>226</sup> Actas de la comisión provincial de monumentos. Museo de Santa Cruz. Libro 2, p. 267. Copia digital.

<sup>227</sup> Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Académicos correspondientes, secretaría, expedientes (signatura 1-53-1).



Portada del anuario editado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando correspondiente al año de 1887; a la izquierda, detalle de la página con la lista de los académicos correspondientes de Toledo, donde figura Matías Moreno. Abajo, en Valencia, su tío el cardenal Monescillo.

La Academia remitió inmediatamente este nombramiento a la Comisión Provincial de Monumentos Histórico-Artísticos de Toledo, de la que era presidente Antonio Martín Gamero<sup>228</sup>; acto seguido esta comisión le envía el siguiente oficio:

*Con fecha 18 del actual se ha servido remitirme la Academia de San Fernando su nombramiento de corresponsal de la misma, para que forme parte de la Comisión Provincial de Monumentos de esta capital. Y al tener la satisfacción más cumplida de mandar a V.E. con los adjuntos ejemplares de los estatutos y reglamento de aquella que acompañan, espero se servirá acusarme el recibo y aceptación para yo poderlo verificar a la expresada Academia, Toledo, 25 de abril de 1870<sup>229</sup>.*

Con esto el catedrático de dibujo del Instituto se incorporó oficialmente a la vida cultural toledana.

En la sesión de la Comisión Provincial de Monumentos de Toledo del mes de mayo de 1870, se leyó un escrito solicitando permiso para que el director del Museo de Kensington (Inglaterra) pudiera sacar vaciados de San Juan de los Reyes y Santa María la Blanca. La comisión acordó que para poder contestar a esta petición necesitaba conocer antes el método a seguir para obtener los vaciados, con un pequeño ensayo que detallase el proceso. Éste sería verificado por una comisión compuesta por los especialistas en la materia, Matías Moreno y Ramiro Amador de los Ríos, quienes informarían después a la Comisión de Monumentos para que se pudiera formar un juicio antes de dar la

<sup>228</sup> Actas de la Comisión Provincial de Monumentos, 18 de abril de 1870, Museo de Santa Cruz, Toledo.

<sup>229</sup> Archivo Moreno-Aguado.

aprobación a este proceso; naturalmente se antepondría la obligación de dejar copia de los trabajos realizados a juicio de los dos señores comisionados.<sup>230</sup> La autorización para sacar vaciados se dio en marzo de 1871, realizando el escultor Trelles las copias de un arco de la galería de Santa María la Blanca y un machón del claustro bajo de San Juan de los Reyes. La verificación e inspección de estos vaciados fue efectuada por los citados Moreno y Amador de los Ríos, quienes aseguraron a la Comisión de Monumentos que los originales *no habían padecido ningún detrimento ni menoscabo*.

Normalmente la Comisión de Monumentos se reunía durante el curso académico, suspendiéndose las sesiones en verano *en vista de las ocupaciones y ausencias de la mayor parte de los señores vocales*. Éstas se reanudaban en octubre o noviembre, dependiendo de la urgencia de asuntos a tratar. En la sesión del 18 de noviembre 1870, a la que no asistió Moreno, se da cuenta de que uno de los vocales, Isidoro Lozano, ya no residía en Toledo, cesando como vocal en la Comisión, por lo que era preciso reemplazarlo por don Ramiro Amador de los Ríos, que en unión de don Matías Moreno formaba la comisión para la nueva colocación de las pinturas del Museo Provincial; su cometido eran examinar los lienzos viejos que existían en el depósito como desechados, verificar las pinturas que se habían entregado últimamente *por los señores incautadores de la nación* procedentes del Cabildo Primado e informar sobre la situación general de las pinturas en el museo.<sup>231</sup>

Con motivo del asesinato del General Prim, en las actas de la comisión se puede leer una petición solicitando contribución económica para sufragar los gastos de un funeral en memoria del general, a lo que se contesta que:

*Esta corporación se asocia de todo corazón a los sentimientos del municipio al disponer las honras fúnebres de tan benemérito español, si bien le aflige el disgusto de no contar con fondos en sus escatimados presupuestos con que poder contribuir a tan patriótica invitación.*

En esta misma sesión se acordó que, al verificarse el derribo de la Puerta de Armas del puente de Alcántara, se solicitase que todo objeto artístico o arqueológico hallado fuera trasladado al Museo Provincial, pidiendo además la adecuación de los claustros de San Juan de los Reyes, cuyas obras había proyectado la Diputación para mejorar la colocación de las pinturas provenientes de la desamortización.

La comisión recibía muchas veces donaciones de objetos artísticos por parte de sus miembros, como es el caso de Mariano López Rey, que dona un bajo relieve en piedra con un San Nicolás y *22 cavezas* (sic) *labradas de alero de estilo árabe con varias tablas también labradas procedentes de un desván en el hospital de Nuestra Señora de la Misericordia de esta ciudad*. Lamentablemente muchísimos de los objetos que atesoraba la comisión en una sala alquilada sucumbieron en un voraz incendio.

---

<sup>230</sup> Archivo del Museo de Santa Cruz. Actas de la Comisión Provincial de Monumentos, sesión de 14 de mayo de 1870, p. 268.

<sup>231</sup> Archivo del Museo de Santa Cruz. Actas de la Comisión Provincial de Monumentos, sesión de 18 de noviembre de 1870, p. 270.



El 17 de enero de 1871 se convocó con urgencia una sesión extraordinaria motivada por el revuelo causado por una orden del Ministro de Fomento traída personalmente de Madrid por un comisionado especial para la *incautación, apeo y traslado al Museo Arqueológico Nacional de un púlpito y un sepulcro de Santo Domingo el Real y el Antiguo*. Además de sorprendida, la Comisión se sintió profundamente afectada, pues no encontró razón para esa orden, juzgando una falta de consideración a su labor la ausencia de notificación previa. Tras muchas deliberaciones se acordó nombrar una comisión para transmitir al Gobernador de la provincia sus impresiones, insistiendo en el peligro de la arriesgada operación del *apeo de dichos objetos de gran valor artístico, para su conservación*, y que es una *irreparable pérdida el ser segregados del sitio para el que fueron realizados*. Los miembros de esta comisión fueron el vicepresidente Conde de Cedillo, don Santiago Marín y don Matías Moreno, que se presentarían al día siguiente para informar del asunto en el despacho del gobernador, suplicando *que se sirviera suspender todo procedimiento*. Igualmente se acordó poner este asunto en conocimiento de la Real Academia de San Fernando para dirigir conjuntamente un escrito al Gobierno solicitando la revocación de esta orden.

El arquitecto Ramiro Amador de los Ríos, que no asistió a la sesión, se adelantó a la Comisión siendo recibido ese mismo día por el gobernador, quien le citó a las ocho de la mañana del día siguiente, por lo que la comisión nombrada para la defensa de las obras artísticas ya no tenía sentido. *Vista la urgencia de tiempo la subcomisión se reunió en el acto y decidió presentarse al gobernador a las ocho de esa misma noche, como lo efectuó, dirigiéndole la súplica consabida de suspensión*. El gobernador les contestó que aunque lo sentía mucho, el asunto no estaba dentro de sus atribuciones y no tenía facultad para suspender la orden del ministro, pero viendo la fuerza de sus argumentos les aseguró que utilizaría cualquier medio legal para dilatar la ejecución de las obras, por lo que fraguó un plan en el que el arquitecto municipal invertiría parte del anhelado tiempo en la preparación de los andamios para empezar la extracción de los objetos artísticos. El objetivo era retrasar el apeo mientras una subcomisión formada por el Conde de Cedillo y Matías Moreno entregase personalmente al ministro la solicitud de revocación de la orden. Ambos salieron en el tren de la tarde del día dieciocho, provistos de toda clase de credenciales y cartas de recomendación.

Los *señores expedicionarios*, vueltos a Toledo, explicaron minuciosamente los pasos, *dificultades inmensas y variadas peripecias*, que les sucedieron al recorrer las oficinas de la administración del Estado, con la imposibilidad de poder entrar en el despacho del ministro. Al final, gracias a un ex diputado de la provincia consiguieron ser recibidos; el ministro les dio la seguridad de que telegrafiaría al Gobierno de Toledo suspendiendo la orden hasta informarse mejor y dictar una resolución definitiva.

Como colofón de este asunto, se acordó nombrar otra comisión formada por el Conde de Cedillo, don Mariano López y don Matías Moreno, para conocer científicamente el valor artístico de los codiciados objetos, el púlpito y el sepulcro de Santo Domingo el Real, por lo que rogaba a estos señores *que se dediquen a este estudio con la asiduidad y celo que sus ocupaciones les permitan*.<sup>232</sup> En una sesión posterior se mostró un dibujo de este púlpito realizado bajo la dirección de Amador de los Ríos,

---

<sup>232</sup> A.M.S.C. Libro de Actas, pp. 281-283.

ejecutado por *el aventajado joven vecino de esta población, don Ricardo Arredondo, cuyo trabajo fue visto con aplauso general por la Comisión.*

Desde 1872 hasta 1877 Moreno asistió a 22 reuniones de la Comisión de Monumentos, tal como queda reflejado en las actas. En la realizada el 30 de mayo de 1875, Narciso Barsi recordaba la necesidad de reparar la claraboya de la sala de pintura del Museo Provincial ubicado en San Juan de los Reyes, *ya que penetran los funestos rayos del sol* según había manifestado la comisión de inspección formada por los señores Mariano López Hernández y Matías Moreno.<sup>233</sup>

En la reunión de 3 de abril de 1876 se trató el tema de la próxima visita de Alfonso XII a Toledo. Como no se sabía cuál iba a ser el itinerario a seguir, se nombraron diferentes comisiones para que los vocales estuviesen presentes en todos los edificios tutelados por la Comisión. A Moreno le correspondió la sinagoga de Santa María la Blanca, junto al arquitecto Mariano López Hernández.

El 24 de octubre de 1880 la Comisión Provincial de Monumentos de Toledo envió a la Academia una comunicación dirigida al secretario, Simeón Ávalos, solicitando los títulos de académico correspondiente a quienes les faltaban<sup>234</sup>; la organización de estas comisiones establecía que los vocales fueran elegidos, unos por la Real Academia de la Historia y otros por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, lo que creaba algo de confusión con los trámites. En la carta enviada a San Fernando se adjunta la lista de los miembros de la Comisión que aún no tenían el título en su poder. Eran, por la Real Academia de la Historia, Rafael Díaz Jurado, Juan Antonio Gallardo y Celedonio Velázquez y Longoria, y por la Real Academia de Bellas Artes, Narciso Barsi, Santiago Martín y Ruiz y Ciriaco Gimena Hugalde. Decía también que *los demás señores vocales, D. Matías Moreno y D. José Aceves y Acevedo, ambos de la real Academia de bellas Artes de San Fernando, sí los tienen.*

La Academia contestó que en la secretaría se encontraban desde hace algunos años los diplomas de los académicos correspondientes a disposición de los interesados, añadiendo que *advierde esta secretaría que en la lista remitida por Vd. no aparece D. Matías Moreno, nombrado correspondiente en abril de 1870 y desea manifieste V.I. la causa de esta omisión, y si dicho señor ha mudado de domicilio se sirva avisar el punto de su residencia.*

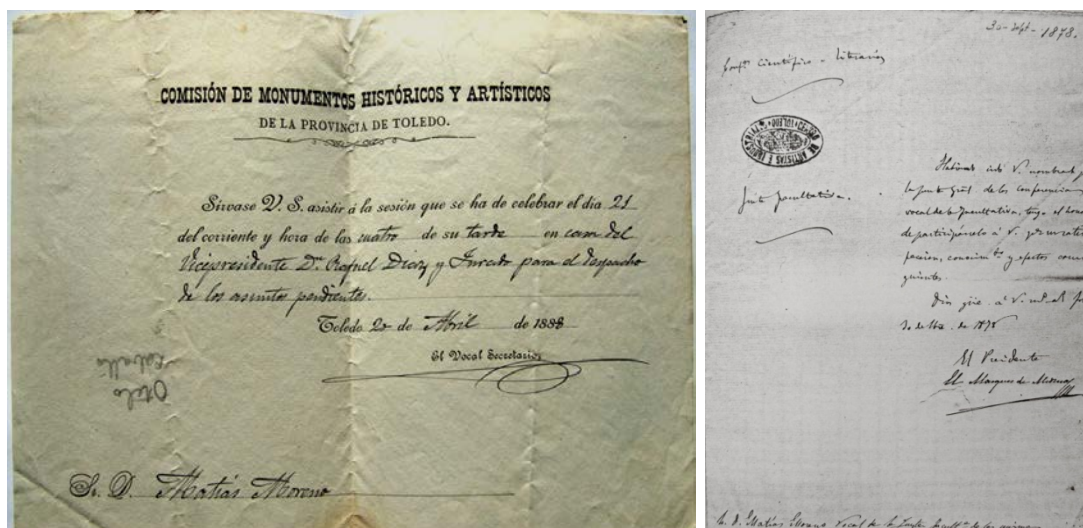
El 12 de enero de 1882 Moreno fue propuesto como vocal de la *Junta de Obras de San Juan de los Reyes* y el 1 de marzo de 1886, nombrado vocal *de la Junta de Obras de Restauración del Claustro de San Juan de los Reyes e Iglesia del Tránsito.*

El 15 de abril de 1889, aparecía su nombre publicado en el la revista *El Nuevo Ateneo* entre los miembros de la Comisión de Monumentos de la Provincia con motivo de la propuesta para la realización de un monumento al comunero Juan Padilla.

---

<sup>233</sup> A.M.S.C. Libro de Actas II, 30 de mayo de 1875, p. 334.

<sup>234</sup> Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Archivo (1-53-2)



Nota de convocatoria a sesión de la Comisión de Monumentos dirigida a Moreno y fechada el 20 de abril de 1888. A la derecha, Centro de Artistas e Industriales de Toledo: nombramiento de vocal para las conferencias científico-literarias, con fecha de 30 de septiembre de 1878.

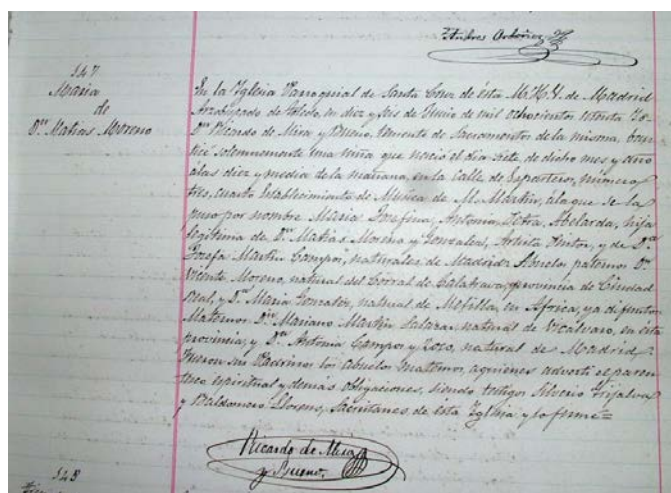
A partir del 13 de marzo de 1893, fecha en que Ricardo Arredondo tomó posesión como vocal de la Comisión, Matías Moreno dejó de asistir radicalmente a las sesiones, debido a la profunda animadversión que Moreno sentía hacia él, aunque no dejó de participar en algunas actividades en las que no tenía nada que ver su antiguo discípulo. A través de la prensa es conocida la noticia de que el 20 de julio de 1905 la *Comisión Provincial de Monumentos de Toledo* compra la casa colindante a la ermita del Cristo de la Luz, mediante escritura pública en la notaría del Sr. Cuéllar, estando presentes el Comisario general de Bellas Artes, Elías Tormo y actuando como testigos Matías Moreno y Manuel Castaños, como vocales de la citada Comisión.

El 20 de septiembre de 1906 el Gobernador Civil comunicaba el fallecimiento de Matías Moreno, proponiendo para la vacante al médico Venancio Ruano.

#### 4.4 LA RUPTURA DEL MATRIMONIO

El matrimonio Moreno-Martín nunca debió funcionar muy bien; Josefa no estaba contenta en Toledo ya que encontraba una ciudad provinciana y aburrida, por lo que siguió pasando largas temporadas con sus padres. Marchó unos meses antes a Madrid para dar a luz, pues en la capital siempre era posible encontrar más recursos y facilidades en cuestiones de médicos y tenía la seguridad de estar bien atendida en la casa paterna, que además contaba con varias personas de servicio. Allí nació María Moreno, primera hija del matrimonio, y que tanto iba a significar en la vida de Matías. En el acta de bautismo se puede leer lo siguiente:

*En la Iglesia Parroquial de Santa Cruz<sup>235</sup> de esta muy noble villa de Madrid, arzobispado de Toledo, el 16 de junio de 1870, yo, Don Ricardo de Mira y Bueno, Teniente de Sacramentos de la misma, bauticé solemnemente a una niña que nació el día 7 de dicho mes y año a las diez treinta de la mañana, en la calle Esparteros, nº 3, cuarto, establecimiento de música de Don Mariano Martín, a la que se le puso por nombre María Josefina (...) hija legítima de Don Matías Moreno y González, Artista Pintor, y de doña Josefa Martín Campos, naturales de Madrid (...) fueron sus padrinos sus abuelos maternos (...).*



Acta de bautismo de María Moreno Martín. Parroquia de Santa Cruz de Madrid. A la derecha, apunte de Matías Moreno de una de sus niñas..

Al poco tiempo el matrimonio volvió a Toledo para reanudar su vida, aunque Josefa, imitando las costumbres de las clases aristocráticas, procurará liberarse de la crianza de su hija dejándola en casa de sus abuelos que gozaban de varias personas de servicio: ama de cría para la recién nacida, cocinera y doncella. Lo mismo volvió a ocurrir al nacer Isabel, su segunda hija, siendo curioso ver cómo las personas dedicadas a las tareas domésticas son distintas todos los años, según queda reflejado en los padrones municipales.

<sup>235</sup> Parroquia de Santa Cruz. Libro de Bautismos nº 47, folio 27. Este documento está reproducido en el apartado dedicado a la documentación, tanto el original como la copia solicitada en 1880.





Fotografía de Josefa Martín con una de sus hijas en brazos sobre 1870-73. Realizada por Eduardo Otero que tuvo su estudio en la carrera de San Jerónimo 16.

En estos años la vida de Moreno discurría por tranquilos cauces, una vez empezadas las obras de construcción de su casa en el solar que había adquirido en 1871; estaba dedicado de lleno a su trabajo del Instituto y a su clase especial de dibujo para alumnos adelantados y obreros, que tanta satisfacción le producía.

Se suceden en su producción nuevos cuadros y diferentes retratos de su esposa; en ellos va despegándose del estilo pictórico de Federico de Madrazo, emergiendo cada vez más su personalidad artística. Dentro de la vida cultural toledana continuó su labor como miembro de la Comisión de Monumentos, frecuentando también las charlas del Centro de Artistas e Industriales.

Por esta época el matrimonio de Matías Moreno entró en crisis, produciéndose la ruptura alrededor de 1873; la ausencia de documentos gráficos hace pensar que fue él mismo quién destruyó las fotografías, pues siendo tan aficionado a ellas y guardando en su casa una gran colección, es raro que no exista una sola imagen de su boda o de Matías y Josefa juntos.

Es difícil conocer las causas reales del fracaso del matrimonio: Moreno no dejó ninguna carta, ni datos, ni alusión alguna. Nada en suma. El momento de la separación tampoco es seguro, pero podría estar comprendido entre enero de 1873 y mayo de 1874. Todo lo que se pueda pensar sobre esta ruptura sentimental queda dentro del terreno de la hipótesis. En la familia siempre se han aventurado muchas explicaciones, pero ninguna resulta enteramente satisfactoria y todo son suposiciones. Lo que sí es seguro es que en este incidente tuvo que ver uno de los discípulos particulares de Moreno: Ricardo Arredondo.

Aunque nacido en Teruel, vino a Toledo donde tenía un tío canónigo, con objeto de seguir la carrera militar. Pronto se dio cuenta de que no era esa su vocación, abandonando la milicia por la pintura; el propio Arredondo en los primeros momentos de duda decía: *Estoy estudiándome hace tiempo, necesito crearme una voluntad decidida; cuando la tenga buscaré un profesor y seguiré rectamente el camino que él me trace.*<sup>236</sup>



Dos dibujos al carboncillo de Ricardo Arredondo copiando modelos de yeso. El dibujo de la derecha está invertido para que se pueda apreciar la firma en el centro de la parte inferior.

Sus contemporáneos le recuerdan como alumno de Moreno; Enrique Lafuente Ferrari lo menciona diciendo que: *Arredondo desarrolló sus cualidades artísticas guiado por la inteligente dirección de Matías Moreno, notable discípulo de Federico de Madrazo.* Santiago Camarasa en el número que la revista *Toledo* dedica en 1916 como homenaje a Ricardo Arredondo, continúa explicándonos:

*Algún tiempo después nos confesó que había trazado su plan y pidió ser presentado a Don Matías Moreno, lo que hicimos complacidos, pidiéndole todo su*

---

<sup>236</sup> Yak (Santiago Camarasa), "Artistas toledanos. Ricardo Arredondo". Revista *Toledo*, nº 63, 15 de diciembre de 1916, p. 6.

*apoyo, todo su interés, para aquel amigo entusiasta el arte y amante de Toledo y sus bellezas. Y en efecto, Don Matías se lo prestó. Le enseñó todo su arte –y fueron los mejores amigos–, dice su hermana. Varios años pasados al lado de Don Matías Moreno –continuó el amigo– cultivando el dibujo con verdadero entusiasmo, hicieron de Ricardo un verdadero artista*<sup>237</sup>.

Con esto queda claro que pasó a ser discípulo de Moreno, *seguramente el predilecto, dadas sus excelentes cualidades artísticas (...). Éste deposita su confianza en él y Arredondo no sólo aprende con Moreno a pintar, sino que sigue paso a paso las mismas huellas del maestro*<sup>238</sup>.

Arredondo debió sentirse profundamente impresionado por la personalidad de Moreno y sin darse cuenta procuró imitarle: al cabo del tiempo, cuando también se construye su casa, encuentra un lugar a pocos metros de la de su maestro, la construye prácticamente él mismo, y el resultado es una disposición muy parecida a la casa de Moreno: un estudio con grandes cristaleras, abarrotado de antigüedades y objetos curiosos, muchas macetas con plantas y una vivienda aneja que se comunica con el estudio. Pero esta influencia fue atenuándose poco a poco para aflorar una fuerte personalidad artística y humana, despegándose en cuanto a los temas y paisajes elegidos para sus cuadros; coincide con Moreno en su profunda preocupación por Toledo y un gran sentimiento de amor hacia la ciudad, que le lleva incluso a restaurar la puerta vieja de Bisagra en 1911.

De la época de estudiante de Arredondo se conservan seis láminas con dibujos al carboncillo colocadas dentro de las carpetas de Moreno, que llevan su firma pero sin fecha; en esta carpeta no existen otros dibujos que los de María Moreno, hija del pintor, los de los hijos de su segunda esposa, Rafael, María y Carmen Villalba, además de algún apunte del propio pintor; esto hace pensar que Arredondo vendría a tomar lecciones a la propia casa del artista como alumno particular, además de las clases oficiales del Instituto, donde consta que recibió un premio por sus trabajos en la clase de estudios superiores<sup>239</sup>. Moreno no se deshizo de los dibujos, lo que hace pensar que reconocía el talento artístico de su discípulo, aunque cortó completamente cualquier relación con él.

La crisis en que estaba sumido el matrimonio de Matías Moreno fue aumentando hasta llegar un momento en que se produjo la ruptura: Josefa marchó a Madrid para no volver más. Algunos biógrafos de Moreno han imaginado que viajó en compañía de Arredondo, convertido en su amante. Guerrero Malagón lo narra de una forma novelesca, pero poco verosímil: *Un buen día, sin duda de esos nublados en que nos envuelve la pesada nostalgia de la ciudad, Arredondo aprovecha la ausencia del maestro y en una de las muchas visitas que hacía a su casa y al estudio, le arranca la prenda de más valor que Moreno tenía en su casa: su propia mujer*<sup>240</sup>.

---

<sup>237</sup> Yak (Santiago Camarasa), “Artistas toledanos. Ricardo Arredondo”. Revista *Toledo*, nº 63, 15 de diciembre de 1916, p. 6.

<sup>238</sup> Cecilio Guerrero Malagón, “Evocación de la vida y obra del pintor Matías Moreno” en TOLETUM, Boletín de la RABACHT, año XLVIII, segunda época, nº 7, 1976, pp. 9-25.

<sup>239</sup> Archivo del IES “El Greco” de Toledo. Libro de memorias, curso de 1871-72, p.21.

<sup>240</sup> Guerrero Malagón, 1976.



Josefa Martín Campos, fotografía anónima, sobre 1868-70. Matías Moreno: bellísimo retrato inacabado de su esposa. Sobre 1868-70. Óleo sobre lienzo.

Este hecho fue posterior al curso académico 1871-72 en que figura Arredondo en el capítulo de premios concedidos por el Instituto para la clase de dibujo, llamada clase superior o del yeso. Parece poco probable que Arredondo cometiera este “rapto” sin que en ello interviniera la voluntad de Josefa Martín; Moreno, además, no vivía aún en su casa de San Juan de los Reyes, que era todavía un solar ruinoso; en estos momentos tenía su domicilio y su estudio en la Cuesta de los Escalones, en el barrio de San Andrés.

Enrique Lafuente Ferrari es más sobrio y veraz en la narración de los hechos:

*Parece en efecto que el maestro de Arredondo era celoso y muy bella su mujer. La situación del matrimonio, por las razones que fuera, fue llegando a un punto de tensión; un día la esposa celada abandonó el hogar conyugal y desapareció de la vida de Moreno<sup>241</sup>.*

En el artículo de la revista *Toledo* firmado Yak (Santiago Camarasa) y dedicado al pintor Ricardo Arredondo, aparecen datos imprecisos sobre sus relaciones sentimentales. Preguntada una de las hermanas de Arredondo si éste tuvo amores, contesta:

*En cierta ocasión dijeron (...), pero nada, la hija de un buen amigo suyo, que era una gran pianista, una artista de corazón como él, y se identificó con su arte, nada más, pero la gente murmuró...<sup>242</sup>*

<sup>241</sup> Enrique Lafuente Ferrari, “Ricardo Arredondo, el pintor de Toledo. (1850-1911), en Revista de Arte Español. [s/n] Madrid 1969. Página 11.

<sup>242</sup> Yak (Santiago Camarasa), “Artistas toledanos. Ricardo Arredondo”. Revista *Toledo*, nº 63, 15 de diciembre de 1916, p. 6.



Probablemente, o bien la hermana de Arredondo no lo recordaba, o esta imprecisión premeditada es fruto de los prejuicios sociales de la época, buscando tapar a toda costa cualquier situación irregular. Este afán por silenciar los hechos es común a cuantos han escrito sobre Moreno; como apunta Morán Cabré en su artículo: *los panegiristas de Moreno son decididamente reticentes cuando se refieren a estos hechos*.<sup>243</sup>

Para José Pedro Muñoz Herrera la respuesta de la hermana de Arredondo, lejos de ser evasiva, *fue meridianamente clara*, pues él da como segura una relación sentimental entre Josefa Martín y Ricardo Arredondo, considerándolos amantes.<sup>244</sup> Muñoz Herrera conserva en su archivo personal una carta encontrada en las ruinas de la casa toledana de Arredondo, firmada “Pepilla” y que él atribuye supuestamente a la mujer de Matías Moreno:

*“Como yo estoy profundamente conmovida (porque) tú me has sido infiel, me es insoportable todo lo que tiene relación con esa casa. –Ahí, en la soledad de tu casa y recordando detalladamente mis sufrimientos, pesa bien tu conducta para mí y lo cruel (que) sería y hasta peligroso, repetir tales escenas. Ya te he dicho no poder sufrir el que compartas tus favores. Yo sola o no verte nunca. – Si realmente no quieres a esa mujer y sólo ha sido un capricho lo que tú has sentido por ella, te sería muy fácil hacerla comprender lo peligroso que han sido vuestras aventuras y como ella no es capaz de querer a nadie, le sería indiferente tu abandono y se consolaría bien pronto, si es que pueda sentir otra cosa que despecho. Cuando la veo celebrar todo lo que yo digo, porque dice que hablo con mucha gracia, comprendo que no te quiere y que se ha reunido contigo como la hembra se une al macho. – Yo la hablo burlándome siempre de ella y con el corazón lleno de desprecio y asco por un ser tan despreciable. ¿Cómo has podido tú, el hombre a quien yo adoro, rebajarte tanto? Porque no es sólo la materialidad del acto brutal, sino la fealdad de tu traición al hombre honrado y bueno que te acoge como al mejor y más honrado amigo; la otra noche me decía que le daba una compasión grandísima por la vida aislada y triste que hacías, que tú no eras hombre de esos que se introducen en las familias para robarles el honor y la tranquilidad; mientras él decía todo esto, a mi me ahogaban los sollozos y tuve que fingir una indisposición para disimular el dolor que me causaban sus palabras. Si no estuviese convencida que él cree que tú me quieres, me habría parecido un sarcasmo horrible todas sus consideraciones respecto de la rectitud de tu manera de proceder. Siempre encuentra un motivo para elogiarte y me prodiga más atenciones que nunca. – Pienso ir muchísimo a mi querida Moncloa y excuso decirte mi león queridísimo, que tu recuerdo llena mi alma allí y en todas partes. – Escíbeme a la lista de correos con el nombre de mis tarjetas y yo iré a recoger la carta el sábado. En la carta pon tu Pepilla y el sobre con el nombre verdadero. – Ya como y duermo; creo que me repondré un poco, porque me sentía morir de dolor y de inanición. – Quiéreme un poquito en cambio de la adoración que siente por ti, tu pobre. – Pepilla”*

---

<sup>243</sup> Juan Antonio Morán Cabré, “Matías Moreno y El Greco” en *Informes y Trabajos del Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte*, nº 13. Ministerio de Cultura Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos. Madrid, 1977. pp. 160-186.

<sup>244</sup> José Pedro Muñoz Herrera, “Trazas de la vida y obra de Ricardo Arredondo y Calmache (1850-1911) en Arredondo, pintor de Toledo. Toledo, Caja de Castilla La Mancha, 2002, p. 31-32

Por el contenido de la carta, no parece lógico que la autora sea Josefa Martín, sino otra mujer que mantenía una relación sentimental con Ricardo Arredondo, ya que recrimina a éste su doble traición: a ella misma, por haberle sido infiel con *esa mujer* (probablemente Josefa Martín), y *al hombre honrado y bueno que te acoge como al mejor y más honrado amigo* (probablemente Matías Moreno). Además no tendría ningún sentido que Josefa afirmase que estaba convencida de que Moreno creía que su discípulo la quería, al tiempo que Matías hacía consideraciones respecto de la rectitud de la manera de proceder de Arredondo, encontrando siempre motivos para elogiarle.



Matías Moreno: retrato inacabado de su esposa, Josefa Martín con mantilla y misal, sobre 1870-73 y a la derecha boceto preparatorio sobre tabla.

Parece que la aventura pudo tener lugar en Madrid, donde Josefa residía por largas temporadas, y donde se encontraba en ese momento Arredondo; seguramente Moreno, absorbido en la restauración del *Entierro del Señor de Orgaz*, se enteró en Toledo de este affaire sentimental. Su íntimo amigo Eugenio de Olavarría, doce años después de la muerte de Moreno, escribió un artículo destinado a un número monográfico que dedicaba la revista *Toledo* a la memoria del artista; allí dice poéticamente: *El amor le burló (...). Tuvo que vivir aislado, sólo, llorando sobre las ruinas de su hogar destrozado por el vendaval de la ingratitud.*

En otro artículo, dedicado esta vez a María Moreno, recuerda que a pesar de todo, Matías nunca se deshizo de los retratos de su esposa, señal del amor que hubo entre ellos en el pasado: *En un extremo del estudio, el retrato de la mujer ausente, de la que allí no se habla nunca.* Federico Latorre, que estuvo siempre muy cerca de Moreno, recoge en un misterioso párrafo una velada alusión a la traición de su esposa y su discípulo:

*Transido de pena, Matías, al convencerse que la nobleza y el solícito cariño no son garantías de reciprocidad y que frecuentemente son burlados, vio claro que el mal se albergaba en el pecho de muchos que debieron besar los pasos de sus engañados protectores.<sup>245</sup>*

A juzgar por los escasos e inciertos datos que se conocen, este incidente, crucial en la vida de Matías Moreno, quedará para siempre en la sombra. Después de su etapa de aprendizaje, Arredondo se marcha de Toledo por algunos años como colaborador artístico para realizar las ilustraciones de la obra *Monumentos Arquitectónicos de España*, dato que cita Enrique Vera en su artículo de la revista *Toledo*. Lafuente Ferrari clarifica la situación en la que se encontraba Arredondo tras el incidente con Moreno:

*Como ello le obligó a viajar por España, pienso si Arredondo buscó de este modo una ocasión para huir de Toledo durante una larga temporada; la ruptura con su maestro haría deseable esta ausencia.*

A partir de ese momento la enemistad entre maestro y discípulo fue siempre manifiesta, llegando al punto de que si Arredondo entraba en algún lugar donde estaba Moreno, éste salía de allí inmediatamente sin cruzar palabra con nadie; el dejar de asistir a las reuniones de la Comisión de Monumentos se debió, entre otras razones, al nombramiento como vocal de Ricardo Arredondo. Enrique Lafuente Ferrari lo refleja certeramente en el artículo que dedica al pintor Ricardo Arredondo en la *Revista de Arte Español*:

*Una enigmática alusión cruza por algunos articulistas que han tratado de Arredondo en relación con su maestro; su estrecha relación de amistad llegó a trocarse en aversión profunda.*

Para olvidar el tremendo golpe que había sufrido, y aunque no deja de ser una hipótesis, parece probable que fuera en estas fechas cuando realizó un viaje a Italia, cuna del Arte y la cultura, que le haría olvidar en parte el mucho dolor que le atormentaba; ésta había sido siempre una de las aspiraciones de Moreno, pues Federico de Madrazo recomendaba vivamente a sus alumnos el viaje a Italia como imprescindible. En la colección de fotografías de Moreno se hallan una veintena de vistas de Roma y Venecia que llevan en el pie o en el reverso una nota escrita con su inconfundible letra en la que se apunta el nombre del monumento, con algunas anotaciones en italiano, fechadas la mayoría en 1875, otras sin fecha y sólo una en Roma en 1876.

Este viaje entra totalmente dentro de lo posible: Moreno era hombre inquieto que ya tenía experiencia, pues había viajado a Londres y París para llevar sus obras personalmente a exposiciones. Su posición económica era bastante desahogada, pues además de su sueldo de catedrático estaban sus ingresos como pintor, además de los que obtenía de algunas clases particulares, por lo que podía permitírselo. No hay que olvidar tampoco las razones artísticas y la visita a sus antiguos compañeros becados por la Academia que vivían en Roma; en su época de estudiante Moreno intentó obtener una

---

<sup>245</sup> Federico Latorre y Rodrigo, "Quien era Matías Moreno" en la revista *Toledo*, año IV, nº 95, lunes 15 de abril. Toledo 1918. pp. 78-79.

beca por la Diputación de Madrid como alumno sin recursos, para estudiar en París aunque no lo consiguió. En los documentos oficiales no aparece mención alguna de peticiones de excedencia, aunque sí constan varias ocasiones en que dejó un sustituto de cátedra encargado de sus clases durante las ausencias.<sup>246</sup>



Fotografías del viaje a Italia realizado por Matías Moreno sobre 1875; a la izquierda fotografía y reverso donde se lee: *un palacio en Venecia. Venecia 1875*. A la derecha foto de capitel; al pie pone *capiteles antiguos de Roma*.

A pesar de la apariencia de normalidad que procuró mantener, Moreno quedó profundamente afectado tras la separación; este episodio marcó su vida con un sello de honda amargura. Este sentimiento desgarrador hace que se vea así mismo como envuelto en un sudario, en el sueño de la muerte, buscando fin a su dolor, como refleja en su cuadro inacabado *Un naufrago de la vida*. Esta atmósfera de tristeza quedó también reflejada en un dibujo, especie de autorretrato, trazado en el reverso de una tarjeta. Esta gráfica imagen se refuerza a través de las palabras publicadas por Moreno en la Revista *El Nuevo Ateneo* en 1879<sup>247</sup> que reflejan este momento de desesperación:

*Tenía un volcán en mi pecho cubierto con un sudario de hielo.  
Vivir sin amor es vivir sin corazón, porque no se le siente. ¡Duerme!...pero  
duerme sin soñar...¡Está muerto!*

<sup>246</sup> Dice que se nombra sustituto de dibujo a don Francisco Sánchez Roa, aunque sin especificar nada más. Archivo del IES “El Greco” de Toledo. Libro de Memorias 1874-1875. Variaciones del personal, p.6. En la memoria del curso 1875-76, p.8, se recoge: *en el claustro de profesores celebrado el 3 de octubre de 1874 fueron nombrados para regentar las clases en ausencia de los señores catedráticos durante el curso (...) para la de dibujo a don Francisco Sánchez Roa.*

<sup>247</sup> Matías Moreno figura ya entre los colaboradores de la revista *El Ateneo*, que se publicó en Toledo desde marzo de 1878, como podemos leer en la cabecera de los primeros números de la revista, que manifiesta ser órgano de las conferencias científico-literarias, y que tras varias vicisitudes se transformará en la revista *El Nuevo Ateneo*.



En este mismo poema hay versos en los que late un acento desesperado que sólo se mitigaría con el transcurrir de los años:

*¿Qué vacío es este que siento en mi interior? ¿Por qué el aire que respiro es tan denso que sofoca mi aliento y comprime mi corazón? Una mano de hierro parece que gravita sobre mí. El cielo ante mí tiene arrugada su frente. Sus nubes me ocultan lo que busco. Quisiera que las gotas que caen se desprendieran de mis abrasados ojos. ¡El cielo llora la soledad de mi alma! (...) ¡Qué triste es vivir así cuando toda la naturaleza sonríe a nuestro lado!*



Dos cuadros de Matías Moreno, *Quien bien ama, bien castiga*, que sólo se conoce gracias a esta fotografía del propio artista (sobre 1878) aunque hay varias descripciones literarias. A la derecha retrato inacabado de Josefa Martín. Su esposa lleva el mismo chal rematado con plumas que luce en el retrato de 1864 presentado a la Exposición Nacional.

En estos momentos, acosado por la amargura, Matías Moreno busca refugio en su trabajo, en su arte, entregándose a la pintura de una forma febril y haciendo de esta etapa de su vida la más prolífica. Termina algunos cuadros empezados años atrás como *Una distracción de artista* y realiza otros como *la esperanza de la casa*, *La pequeña guardiana*, *Quién bien ama, bien castiga* y muchos esbozos para nuevas obras.

Dolorido, arrinconó para siempre los retratos de su esposa; dos de ellos tienen una curiosa historia: como si con ello pudiera borrar la imagen de Josefa de su vida, pegó un papel en blanco sobre uno de los retratos inacabados de pequeño tamaño, aunque con esa delicadeza propia de su alma de artista, lo hizo cuidadosamente, poniendo cola solamente en puntos de las esquinas para no dañar el lienzo. Quizá por no querer apartar de sí la obra que le proporcionó su primera medalla en 1864, la conservó colgada en su estudio, aunque en sitio poco visible: era el primer retrato al óleo de Josefa Martín, que le hizo

siendo aún novios. Con un grueso pincel y color negro emborronó su firma y quizá la dedicatoria que existió oculta bajo esa capa de pintura. La mancha es muy visible en la esquina inferior derecha del lienzo.

Matías Moreno publicó años más tarde en la revista toledana *El Ateneo* una serie de pensamientos en los que se puede adivinar la amargura de su espíritu y el velado reproche que dirige a su esposa:

*No hay mayores desgracias en la vida que los desengaños del amor.  
Una mujer sin corazón es una desgraciada; hay que compadecerla.  
Amar sin ser correspondido equivale a sacrificarse por quien no sabe ni agradece el sacrificio.  
No dudes nunca de la persona a quien amas si quieres ser dichoso: la duda es el enemigo más cruel del verdadero amor.  
Consulta muchas veces tu corazón antes de amor alguno; pudieras engañarte a ti mismo y causar también su desgracia.*

Moreno sabía bien lo que decía, ya que había perdido a sus padres tempranamente y había tenido que labrarse su propia vida, poniendo toda su ilusión en la convivencia con su esposa, rota quizá por la juventud de Josefa, el desamor, la intransigencia y la altivez de ambos. A pesar de la separación mantuvo el interés por el paradero de su esposa; en una de sus agendas personales aparecen anotados los domicilios de Josefa: en la calle Redondilla, la plaza del Carmen, la calle del Gobernador y finalmente en la travesía de la Parada, donde falleció en 1904. Parece que vivió con su padre y que sobrevivió a sus hermanos, que murieron sin descendencia.

Hay una enigmática nota sin destinatario, fechada en mayo de 1874, aparecida casualmente entre sus útiles de pintura, que ha dado la vuelta a algunos datos de esta biografía: aunque sin encabezamiento, por su caligrafía se ve claramente que está escrita por Matías y por el contenido se deduce que está dirigida a su esposa. De su lectura se desprende que parece que ella se fue a casa de sus padres junto con las niñas, que según consta en los padrones municipales vivían Madrid. Dice así la nota:

*Hace ya demasiado tiempo escribí a V. una carta de la que no he tenido contestación. Esperaba al menos que comprendiendo las razones expuestas en ella, me mandaría mis hijas para abrazarlas, pero nada. Espero enseguida la contestación a mi anterior, pues sí para V. no es asunto de interés, para mí lo es mucho, puesto que va en ello la honra de mi nombre, y aunque V. me hizo saber que para vengarse de una persona, todos los medios le eran buenos aunque fuese a traición, no me impedirá esto defender mis derechos, no teniendo que emplear los mismos medios.*

En la carta escrita por Moreno en estos angustiosos momentos se ve cómo ella apartándole de las niñas, las utilizó para vengarse de él, quien reclamaba con desesperación que le enviase a sus hijas *para abrazarlas*; también se percibe a un hombre furioso por la imagen que daría este suceso ante la sociedad y parece como si su esposa estuviese aprovechando la situación para hacerle aparecer como el culpable, ya que Moreno le dice: *va en ello la honra de mi nombre*.

Tras una laboriosa búsqueda en los padrones municipales<sup>248</sup>, apareció el nombre de la segunda hija de Matías Moreno: Isabel, nacida en Madrid el 23 de enero de 1873 de la que ni siquiera la familia supo nunca de su existencia, igual que todos sus biógrafos, pensando siempre que María fue su única hija. Afortunadamente se conserva también la partida de bautismo<sup>249</sup> en el Archivo Diocesano de Madrid:

*En la Iglesia parroquial de San Martín de Madrid, a 27 de enero de 1873, yo, D. Ángel Cuadrado Sobrino (...) bauticé solemnemente (...) a una niña que nació a las 2,30 de la mañana del 23 del actual, en la calle de la Salud nº 3, 4º-2º a la que puse por nombre, Isabel, Ildefonsa, Fernanda, Luisa Mariana, Antonia, hija legítima de D. Matías Moreno y de Dª Josefina Martín, natural de Madrid; abuelos paternos: D. Vicente, natural de Corral de Calatrava provincia de Ciudad Real y Dª Carmen González natural de Melilla, diócesis de África; y los maternos: D. Mariano, natural de Vicálvaro, diócesis de Toledo y Dª Antonia Campos natural de Madrid. Madrina Dª Fernanda Navarro y Chapuy y en su nombre el abuelo materno (...)*

Matías Moreno luchó con todos los medios legales a su alcance para hacerse con la custodia de las niñas. No se sabe la suerte de la hija pequeña y de cómo y en qué momento, recuperó a su hija mayor; con los pocos datos que se conocen de este asunto, parece probable que el matrimonio se separase repartíendose la custodia de las niñas, y que Moreno, dada la corta edad de María, optara por confiar a alguien su crianza.

Navarro Ledesma, en una carta dirigida a Angel Ganivet, hablándole de la hija del pintor (él solo conoció a María) dice: *¡Qué vida más triste la suya! Separada de su madre a los tres o cuatro años (...) la metieron en una de esas horribles pensiones de París*<sup>250</sup>. Esta última afirmación, muy exagerada, se acerca a la realidad de los hechos pero es importante matizarla: en primer lugar, el momento en que se produjo la ruptura del matrimonio, puede situarse tras el nacimiento de la segunda hija de Moreno, Isabel, en enero de 1873 y la nota del mes de mayo de ese mismo año, en donde se ve que el pintor ya estaba solo. En segundo lugar que gracias a la información que proporcionan los padrones municipales puede comprobarse cómo las dos hijas del pintor vivían con sus abuelos maternos en Madrid desde 1871 al 75, figurando el nombre de su madre solamente en el del año 1874. Esta situación se quebró en 1875 tras la muerte de la abuela, Antonia Campos, y parece lógico pensar que el padre se hiciera cargo de ellas. A partir de este último año se pierde la pista de la familia Martín Campos.

Gracias a los datos contenidos en los padrones municipales se han podido reconstruir algunos retazos de la escurridiza familia de Josefa Martín; sabemos que en 1869 Mariano Martín Salazar, además de su actividad como maestro de capilla del Palacio Real, abrió una tienda de música y venta de pianos en la calle Esparteros nº 3, en la que

---

<sup>248</sup> Archivo de Villa, Madrid. Estadística. Padrones municipales por calles. Se han consultado diferentes años y calles, que están pormenorizadas en cada caso. La franja temporal estaría comprendida entre 1868-1871 porque a partir de esta fecha falta toda la documentación hasta 1894 en el caso de nacimientos y defunciones.

<sup>249</sup> Archivo Diocesano de Madrid. Parroquia de San Martín. Libro 82 de Bautismos (1872-73), folio 242 y 242 vtº.

<sup>250</sup> Carmen de Zulueta: *Navarro Ledesma. El Hombre y su época*. Madrid, 1968, pp. 117-119.

trabajaba un dependiente<sup>251</sup>, Cirilo Muñoz, declarando llevar 25 años en Madrid. La familia tenía su domicilio en otra dirección, pues no aparecen inscritos en esta hoja de empadronamiento.

No se conserva el del año 1870, aunque se sabe que esta familia se trasladó a vivir a la tienda de la calle Esparteros, como puede leerse en la partida de Bautismo de María Moreno.



Retrato de Josefa Martín Campos, esposa de Matías Moreno, realizado por Eduardo Otero en su establecimiento de la Carrera de San Jerónimo 16, en Madrid. A la derecha, fotografía de la primera hija del matrimonio, María, sobre 1887; se puede ver el enorme parecido con su madre.

En el padrón de 1871, realizado el primer día de junio,<sup>252</sup> se dice que habitaban allí D. Mariano Martín y su mujer, D<sup>a</sup> Antonia Campos Zoco, su nieta María Moreno Martín, además de una sirvienta y el ama de cría, pues la niña aún no tenía un año de edad; no aparece la madre, Josefa Martín. En el apartado correspondiente a domicilio habitual se indica que todos los miembros de la familia residían en Madrid, excepto el ama de cría que vivía en Toledo, lo que puede hacernos pensar que la niña estuvo con sus padres los primeros meses y a partir de 1871 vivió con sus abuelos.

Al año siguiente la familia continuaba con el negocio de impresión y venta de objetos de música en su tienda de la calle Esparteros,<sup>253</sup> aunque se mudaba a la calle de la Salud nº 3. No hubo cambios en la composición de sus moradores, salvo que al terminar la niña la etapa de lactancia, los abuelos sustituyeron al ama de cría por una niñera. En este

---

<sup>251</sup> Archivo de Villa, Madrid. Estadística. Padrones 1869, calle Esparteros nº 3 (sección 6, legajo 150, número 8).

<sup>252</sup> A. V. M. Estadística. Padrones, 1871. Calle Esparteros nº 3 (sección 6, legajo 154, número 7).

<sup>253</sup> A. V. M. Estadística. Padrones, 1872. Calle Esparteros nº 3 (sección 6, legajo 400, número 1). Gracias a este documento se supo del cambio de domicilio y la nueva dirección.



siglo era signo de pertenecer a una clase social elevada el delegar el cuidado de los hijos en sirvientes contratados, cosa que permitía a las mujeres atender a otras ocupaciones sociales.



Dos imágenes de las hijas de Matías Moreno: a la izquierda Isabel Moreno Martín, hija pequeña del pintor fotografiada por su padre sobre 1876-78. A la derecha, María Moreno sobre las mismas fechas. Las imágenes se realizaron mediante contacto, ya que se conservan los negativos originales.

Falta la documentación correspondiente al año 1873, pero el padrón del 74 realizado a primeros de diciembre es muy interesante, ya que aparecen viviendo en el domicilio las dos niñas, María e Isabel, junto a sus abuelos y su madre, además de la cocinera y el ama de cría. En esa fecha Josefa podría llevar ya más de año y medio viviendo en Madrid, ya separada de Matías Moreno.

Al año siguiente la familia volvió a cambiar de domicilio, esta vez a la calle de las Fuentes número 6, 2º izquierda; según el padrón municipal las dos niñas vivían con sus abuelos, pero su madre no estaba con ellas. Esta situación se descompuso con la muerte de la abuela ocurrida el 31 de agosto de 1875. Según el acta de defunción:<sup>254</sup>

*En la Villa de Madrid, a las dos de la tarde del día treinta y uno de agosto de 1875 (...) compareció D. Mariano Martín Salazar, mayor de edad, natural de Vicálvaro en esta provincia, casado, del comercio, domiciliado en la calle de las Fuentes*

<sup>254</sup>A.V.M. Registro Civil, libro 10 de Defunciones. Folio 363 vº, nº 458. Copia del 8 de abril de 1908 en el archivo Moreno-Aguado.

*número seis, cuarto segundo, quien exhibió su cédula personal del distrito de la Audiencia (...) manifestando que D<sup>a</sup> Antonia Campos y Zoco, natural de Madrid, de sesenta y un años de edad, casada, dedicada a las labores domésticas, domiciliada en la casa referida, ha fallecido hoy a las ocho de la mañana a consecuencia (de) neumonía adinámica, de lo cual daba parte como esposo de la finada.*

Unos párrafos más abajo se dice que de su matrimonio quedan tres hijos: Carmen, Luis y Josefa, y que sus padres, ya difuntos, fueron D. Antonio Campos y D<sup>a</sup> Josefa Zoco, aunque no dice sus lugares de origen. Indica que testó en la notaría de Sebastián García Cueva el 20 de octubre de 1852 (aunque en realidad se hizo declaración de pobres) y que fue enterrada en el cementerio de la Patriarcal. Uno de los testigos que firmaron el acta fue Toribio Martín Salazar, hermano pequeño<sup>255</sup> de Mariano, que trabajaba como oficial de cochero y vivía en la calle del Tesoro nº 5. Los mismos datos hallamos en la partida de defunción conservada en la parroquia de San Ginés<sup>256</sup>, añadiendo el cura con gran disgusto que en lugar de ser inhumada de misericordia en el cementerio parroquial, *fue enterrada al día siguiente en el cementerio llamado patriarcal sin pase ni conocimiento de la parroquia y se celebró en sufragio de su alma vigilia y misa por funeral*. A partir de este momento, rota ya la familia, desaparecen de esta dirección sin que de momento, se hayan podido encontrar más datos. Parece que Josefa Martín y Matías Moreno se separaron definitivamente.

Sigue siendo una incógnita el destino de Isabel Moreno, quizá falleciese siendo muy joven, ya que su padre no hizo nunca referencia a ella; en el poema que escribió en la revista *El Nuevo Ateneo* del 15 de febrero de 1879 sólo habla de *mi hija*. De momento no se ha podido hallar ningún dato más. María quedó bajo la custodia de su padre, quien la llevó a vivir con él; buscando la mejor y más exquisita educación que seguramente le resultó muy cara, la matriculó en un pensionado de París sobre 1880.

Moreno era hombre luchador y se propuso hacer frente a la vida; con nueva energía reanudó su camino, y ahogando sus sentimientos personales, decidió vivir sólo por y para su hija María. En palabras de su condiscípulo y amigo Federico Latorre, *María, ángel de perfecciones, inspirada artista, había venido a alegrar aquel santo nudo que aflojó la ingratitud y la obcecación*.

La niña era entonces una criatura dulce de ojos grandes y aire de tristeza que tanto o más que su padre se vería sola y desamparada; por eso Moreno parece renacer de sus cenizas para cuidar de ella y darle una esmerada educación, hasta convertirla en la maravillosa mujercita que muestran sus fotografías. El problema con que tropezamos es

---

<sup>255</sup> A.V.M. Estadística. Padrones año 1875. Toribio Martín nació en Coslada (Madrid) el 16 de abril de 1840 y estaba casado con Ramona Rodríguez y Rodríguez y tenía dos hijas, Carmen (5-VI-1871) e Isabel (19-XI-1874).

<sup>256</sup> Parroquia de San Ginés. Libro 26 de difuntos, folio 264 vrº. *D<sup>a</sup> Antonia Campos y Zoco, de sesenta y un años de edad, natural de Madrid y parroquia de San Luis, hija de D. Antonio y D<sup>a</sup> Josefa, difuntos, de estado casada con D. Mariano Martín Salazar mi feligresa, calle de las Fuentes número seis, cuarto segundo izquierda, falleció después de recibir el santo sacramento de la Extremaunción a las ocho y cinco minutos de la mañana del treinta y uno de agosto de 1875. Deja tres hijos, D<sup>a</sup> Carmen, D. Luis y D<sup>a</sup> Josefa Martín y Campos. Fue enterrada al día siguiente en el cementerio llamado patriarcal sin pase ni conocimiento de la parroquia y se celebró en sufragio de su alma vigilia y misa por funeral. Lo anoto yo, el teniente de cura mayor, Gregorio Melero.*

una sistemática falta de datos de tipo personal. A Moreno no le importó conservar cartas de sus amigos, cuentas, escritos, bocetos..., pero da muestras de un pudor sin igual cuando se trata de sus propios asuntos. No conservó cartas de su esposa, ni de su hija; rodeó a sus seres queridos de un halo de silencio, ocultando a los ojos curiosos lo que fue para él lo más sagrado de su vida.

#### 4.5 LA RESTAURACIÓN DE EL ENTIERRO DEL SEÑOR DE ORGAZ, DE EL GRECO

Es un dato fundamental y un acto de justicia dentro de la biografía del pintor Matías Moreno hablar de la magnífica restauración efectuada en el cuadro del cretense *El entierro del Señor de Orgaz*. Eugenio de Olavarria dedica un artículo sobre este tema que se publica en la revista *Toledo*<sup>257</sup> resaltando la relevancia de este trabajo, efectuado por Moreno de una forma totalmente altruista y desinteresada, ya que no cobró nada por tanto tiempo de desvelos y sufrimientos. Dice que:

*Sería una injusticia en que no puede ni debe incurrir la Imperial Ciudad no consagrar un recuerdo al artista insigne que restauró su cuadro, volviendo a sus figuras la vida que el tiempo había velado un tanto. Ese artista fue Matías Moreno. Pintor ilustre, de profundos conocimientos en la técnica de su arte, de sensibilidad extraordinaria para comprender a los grandes artistas y fundirse con ellos y sorprender sus recetas y admirar su habilidad suprema. Era un alma noble, un corazón que latía al impulso de los más generosos sentimientos.*

Esta restauración, realmente modélica, apenas tiene eco en la sociedad toledana ni en los ámbitos artísticos, siendo una realidad que si Moreno no hubiese intervenido para recuperar el cuadro de El Greco, esta obra hubiera acabado por dañarse irremediabilmente. Es paradójico que una restauración tan significativa no haya generado ningún tipo de documentación oficial, de tal forma que no se sabe muy bien de quien parte la iniciativa de la restauración del cuadro, aunque todo apunta a nuestro pintor.

Ciertamente Matías Moreno salvó de la destrucción un cuadro excepcional cuyo autor gozó de muy distintas valoraciones a lo largo de su historia, basculando del rechazo y la incompreensión, a la exaltación en grado sumo<sup>258</sup> y hasta finales del siglo XIX tuvo poca repercusión en la historiografía española. *A principios del siglo XIX la pintura del artista cretense se seguía viendo como producto de un estilo algo caprichoso, derivado de su "extravagancia", palabra muy repetida por tratadistas como Ceán para referirse al Greco, y al propio José de Madrazo*<sup>259</sup>. Uno de los primeros autores que hacen mención

---

<sup>257</sup> Eugenio de Olavarria. Revista *Toledo*, "El restaurador del cuadro *El Entierro del Conde de Orgaz*", año II, nº 61, 15 de noviembre de 1916, p. 5-6.

<sup>258</sup> Para hacerse una idea clara de este tema es imprescindible el libro de José Álvarez Lopera *De Ceán a Cossío. La fortuna crítica del Greco en el siglo XIX*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1987.

<sup>259</sup> Mercedes Águeda Villar, "José de Madrazo y su crítica al Greco" en *Anales de Historia del Arte*, Universidad Complutense de Madrid, volumen extraordinario, 2008, p. 450.

de él en este siglo es George Borrow<sup>260</sup> en su libro *La Biblia en España*, reflejando las impresiones de su semana de estancia en la ciudad:

*Toledo podría jactarse en otro tiempo de poseer los mejores cuadros de España; pero durante la guerra de la Independencia los franceses robaron o destruyeron muchos, y todavía más se han sacado por orden del gobierno. El más notable de todos, acaso, aún se encuentra allí: aludo al que representa al entierro del conde de Orgaz, la obra maestra de Doménico, el griego, genio extraordinario, algunas de cuyas obras poseen méritos de altísima calidad. El cuadro a que me refiero está en la pequeña iglesia parroquial de Santo Tomé, al fondo de la nave, a la izquierda del altar. Si pudiera comprarse, creo que en cinco mil libras sería barato.*

Otro de los primeros extranjeros en contemplar el cuadro fue Richard Ford en 1831, en una visita a Toledo en la que realiza una serie de dibujos y acuarelas con brumosas atmósferas llenas de misterio que retratan el río, el puente de Alcántara y las escarpadas rocas carentes de vegetación. Muñoz Herrera cuenta que *al publicar mucho después el Handbook en 1845, daba por supuesto que por su gran importancia, el descuidado y dañado cuadro de El Greco que él había visto en Toledo, había pasado ya al Museo Nacional de Madrid, pero tal vez fue su amigo Pascual Gayangos quien le sacó de su error*<sup>261</sup>. Relata también que como justificación por su mal estado, intentó adquirirlo el canónigo Juan Manuel Tellería, a lo que se negó el cardenal Inguanzo<sup>262</sup>, que mandó componerlo. Otros viajeros ingleses que contemplaron largamente el cuadro fueron William Stirling-Maxwell que lo vio entre 1842 y 1845, regresando a España en el 49; y William George Clark, amigo de Stirling, autor en 1851 del libro, *Gazpacho*. Aquel mismo año lo vio el sueco E. Lundgren quien valoró especialmente el colorido. Otra nota de reconocimiento partió del erudito local Nicolás Magán quien publicó dos artículos en el Semanario Pintoresco Español en los números de 1843 y 1844.

También lo descubrió Teófilo Gautier, quien habla del cuadro con admiración, elogiando la imagen de un pintor *extravagante y extraño*; el barón Davillier<sup>263</sup> comenta la irrealidad de sus figuras de actitudes forzadas y el mito de su locura. El conocimiento y difusión de El Greco en Francia se inició gracias al entusiasmo de Zacharie Astruc, que viajó a España en 1864 y es quien empuja a Manet a saborear la pintura del cretense. Observa Muñoz Herrera<sup>264</sup> que la relación de amistad de Matías Moreno *mantenida con algunos de los grandes maestros franceses contemporáneos, como Carolus-Duran y el mismo Zacharie Astruc, a los que vería en sus frecuentes viajes a París, fue sin duda una vía de expansión y recuperación crítica del pintor griego*. John Singer Sargent, discípulo Carolus Duran visitó Toledo en el otoño de 1879, es de suponer que con indicaciones de su maestro, para visitar a Moreno como supone Muñoz Herrera, quien le mostraría y comentaría las obras de El Greco, siendo Sargent a partir de este momento el introductor

---

<sup>260</sup> George Borrow, *La Biblia en España: los viajes, aventuras y prisiones de un inglés que intentó difundir las escrituras por la península ibérica*. Londres 1843. Edición española de 1911 con prólogo de Manuel Azaña. Se ha consultado la edición de Alianza, publicada en Madrid, 2003.

<sup>261</sup> José Pedro Muñoz Herrera, "Toledo o el Greco. Reconocimiento y efusión del escenario" en *Archivo Secreto. Revista Cultural de Toledo*. Archivo Municipal, Ayuntamiento de Toledo, nº 3. 2006, p. 95.

<sup>262</sup> José Pedro Muñoz Herrera, obra citada, p. 95, con el curioso dato aportado por mi coopremio, el profesor García Martín.

<sup>263</sup> Charles Davillier y Gustavo Doré, *Voyage en Espagne*. 2 vols, Madrid, Ed Miraguano 1998.

<sup>264</sup> José Pedro Muñoz Herrera, obra citada, p. 102.



del interés por los cuadros y por su figura en los Estados Unidos, promoviendo su coleccionismo. Hace notar también ser que *su muy posible iniciación en el conocimiento directo de la pintura de El Greco en aquel viaje, y la hipótesis de su visita a Moreno, concederían a éste un papel algo más importante del que ahora se le ha atribuido en su recuperación.*<sup>265</sup>



Fotografía de Matías Moreno sobre 1870, tomada en Madrid por José Miranda. A la derecha fotografía anónima del cuadro de El Greco que siempre conservó en su Estudio.

Matías Moreno inculcó a cuantos visitaron Toledo una emoción especial por la pintura de El Greco, labor hasta hoy desconocida de la crítica por ser modesta y subterránea, pero quizá pilar sólido en el que se apoyó la progresiva valoración y recuperación de la pintura del genio universal.

Otro de los autores claves en la interpretación espiritualista de El Greco fue Mauricio Barrès<sup>266</sup>, viajero incansable, autor de dos visiones sobre Toledo fruto de sus vivencias en la ciudad: *Un amateur d'âmes* y *El Greco, o el Secreto de Toledo*. Fascinado por Toledo volvió por segunda vez en 1895 y por tercera vez en 1902; llegó a casa de Moreno junto con Francisco Navarro Ledesma, entonces director del Museo Provincial<sup>267</sup> quien le llevó *a conocer a un excelente pintor y al restaurador del mítico cuadro*. Barrès debió oír lo que más le interesaba, el relato de la restauración del *Entierro*, y contemplar con Moreno el paisaje toledano a través de los cuadros de su estudio. Antes de marcharse

<sup>265</sup> M. E. Boone, y J. P. Muñoz Herrera, John Singer Sargent y el gusto por el arte de Toledo en los Estados Unidos. Añil, primavera de 2002, núm. 24, pp. 58-61., citado por José Pedro Muñoz Herrera, obra citada, pp. 102-103.

<sup>266</sup> Sobre la vida de este literato francés y su relación con la ciudad, ver Adelaida Porras Medrano, "Toledo o el secreto de Maurice Barrès" en *Theleme*, revista complutense de estudios franceses, 14: 11-22, 1999.

<sup>267</sup> Navarro Ledesma fue director del Museo de Toledo hasta 1896.

de la ciudad, envió a Moreno una nota de agradecimiento, escrita en el anverso de la tarjeta de Navarro Ledesma, dando cuenta de la visita de ambos: (Francisco Navarro Ledesma) *et un admirateur de passage qui remercie de la demi heure passe dans cette admirable retraite.* <sup>268</sup>

En 1902 la publicación de *El Greco* por Manuel B. Cossio, será el punto de arranque para la revalorización oficial; ocho años más tarde el erudito toledano Francisco de Borja San Román publica su estudio *El Greco en Toledo, nuevas investigaciones acerca de la vida y obra de Domenico Theotocopuli*, con el que aporta nuevos e interesantes datos sobre su vida.

Ricardo Arredondo, apreció grandemente la pintura de El Greco factor que debió arrancar desde su juventud, durante su formación en el taller de Matías Moreno, al que seguramente vio restaurar El Entierro; Muñoz Herrera le supone amigo y cicerone de Martín Rico y de Aureliano de Beruete durante el otoño de 1894, y del pintor francés Jules Worms, a quien Moreno conocía por su amistad con Zamacois.

El Entierro del Señor de Orgaz, a veces ignorado o escasamente valorado por los eruditos toledanos era en cambio bien conocido de guías y sacristanes quienes por unas monedas se encargaban de enseñarlo a los turistas. Manuel Gómez Moreno le dedicó un interesante estudio<sup>269</sup> comentando el lamentable estado en que se encontraba el lienzo y la admirable restauración que se le hizo. A partir de principios del siglo XX, empezó a surgir una revalorización de la figura del Greco y una auténtica fiebre por acaparar sus obras. Federico de Madrazo<sup>270</sup> hizo una defensa de la figura de El Greco que la historiografía ha atribuido a artistas de generaciones posteriores; entre otras frases, escribió sobre el cretense en 1863 que *era un artista de inmenso mérito y de un talento muy personal.*

Este lienzo fue restaurado en 1977 por el Instituto de Conservación y Restauración de obras de Arte, realizándose una nueva instalación para ubicarlo definitivamente, al igual que un completo estudio científico y un tratamiento de conservación muy necesario por el paso de los años.

Los resultados fueron publicados en el boletín número 13 de la colección *Informes y Trabajos del Instituto de Conservación y Restauración de obras de Arte*, con la colaboración de varios especialistas como Gonzalo Perales Soriano quien realizó el estudio de parte de los aspectos técnicos y Juan Antonio Morán Cabré, autor de un trabajo sobre el restaurador del cuadro en el siglo XIX, titulado: *Matías Moreno y El Greco*. Morán Cabré señala que Moreno se adelantó a su tiempo *en una característica que no puede por menos de parecernos hoy atractiva: su devoción por la pintura de El Greco.*

---

<sup>268</sup> (Navarro Ledesma) y un admirador de paso que le agradece por la media hora pasada en ese admirable retiro. Maurice Barrès. Archivo Moreno-Aguado.

<sup>269</sup> Manuel Gómez-Moreno, *El Greco. 'El entierro del conde de Orgaz'*. Barcelona, 3ª ed. Editorial Juventud, 1977.

<sup>270</sup> Carlos González y Montserrat Martí, *Federico de Madrazo (1815-1894)*. Catálogo de la exposición, Madrid, Museo Romántico 1994, p. 7.



Matías Moreno: copia del retrato de San Juan de Ávila de El Greco, en una colección particular toledana y del retrato del cardenal Tavera, pintado sobre 1877-78. Inventario del Museo del Prado. PO 3421; depositado en la Real Academia de la Historia.

Matías Moreno restauró el Entierro entre 1872 y 1873; el comitente de esta restauración es un misterio; Muñoz Herrera<sup>271</sup> apunta que pudo ser por encargo del Museo del Prado, aunque hay una ausencia total de datos en este sentido; más parece una iniciativa personal del pintor, que apoyado moralmente por sus amistades, fue quien solicitó al Prado por mediación de su maestro, los auxilios de un forrador profesional. Según escribe Eugenio de Olavarría,

*Moreno amaba mucho, delirantemente a Toledo, y en Toledo amaba, sobre todas las cosas y sobre todas las manifestaciones del arte, los cuadros de El Greco. En aquellos tiempos que el público, no ya el gran público, sino el pequeño, el de los artistas, no había comprendido toda la inmensa grandeza de Domenico Theotocopuli; tiempos en que casi la generalidad de los que veían sus cuadros volvían la vista a otro lado sin tener ojos nada más que para ver sus incorrecciones y pasando sin fijarse ante sus bellezas (...) Matías Moreno supo comprender al artista cretense y le adoró como a uno de esos genios que parecen ser emociones misteriosas de Dios mismo revelándose a los hombres (...). Para él todo el arte estaba en El Greco, cifra y compendio de lo que el hombre superior puede lograr en la copia, mejor dicho en la interpretación de la naturaleza<sup>272</sup>*

<sup>271</sup> José Pedro Muñoz Herrera, "Toledo o el Greco. Reconocimiento y efusión del escenario" en *Archivo Secreto. Revista Cultural de Toledo*. Archivo Municipal, Ayuntamiento de Toledo, nº 3. 2006, p. 95.

<sup>272</sup> Eugenio de Olavarría. *Revista Toledo*, "El restaurador del cuadro *El Entierro del Conde de Orgaz*", año II, nº 61, 15 de noviembre de 1916, p. 5-6.

La intervención de Matías Moreno en la restauración del cuadro no se pudo comprobar hasta la última restauración y nueva ubicación de esta obra a cargo del ICROA; sólo se tenían noticias de ello por la tradición familiar y por el artículo de Olavarría. Casi nadie que al ponerse frente al cuadro comentaba o explicaba la pintura, aludía jamás a la restauración de Moreno. Muchas veces hemos oído en Toledo que el cuadro no había sido restaurado nunca, cuando la verdad es que sin la intervención de Moreno la obra habría sufrido daños irreparables.

El Conde de Cedillo, como miembro de la Comisión Provincial de Monumentos solicitó en 1871 que se atendiese al estado de deterioro del cuadro, presuponiendo que su propietario era el conde de Orgaz:

*A indicación del Conde de Cedillo se acuerda se escite (sic) el celo del Señor Conde de Orgaz para que atienda a la urgente conservación de la pintura de su propiedad que existe en la iglesia parroquial de Santo Tomás Apóstol de esta ciudad conocida por el entierro del Conde de Orgaz <sup>273</sup>, manifestándole que el deplorable estado en que se encuentra no consiente se dilate su necesaria reparación o se quite del sitio que ocupa, cuya humedad le destroza completamente<sup>274</sup>.*

Quizá fuese éste el primer toque de atención sobre el peligro que corría *El Entierro* y puede ser que Moreno se sintiera moralmente obligado a impedir su paulatino deterioro devolviéndole a su original esplendor; es posible que intentara previamente solicitar ayuda de algún organismo oficial para que se hiciesen cargo de los elevados costes que podía generar la restauración de una obra de ese tamaño, pero todo son suposiciones. Moreno debió sentirse tan implicado en la conservación de esta obra, que decidió devolver el lienzo a su estado original por sí mismo.

Solicitó ayuda a su maestro, Federico de Madrazo, que de alguna manera intervino en la contratación de un buen profesional para realizar la forración y confió en su discípulo, pues sabía que estaba perfectamente capacitado para llevar a cabo la recuperación de la capa pictórica. Todo debió hacerse de manera privada ya que no existe documentación relativa a presupuestos o pagos efectuados, a excepción de una anotación en la parroquia del pago realizado al forrador, aunque está claro que Moreno necesitó el auxilio de varias personas, dado el peso y dimensiones de este cuadro. El lienzo estaba empotrado en el arco que lo cobijaba, por lo que necesitaría ayuda para descolgar la obra con el menor riesgo y para poder colocarla en el lugar elegido donde se iba a proceder a su restauración.

Una vez acabados los procesos de restauración y para proteger la obra de la humedad, Moreno fijó en la parte posterior un tablero de madera que en la restauración de 1975 fue sustituido por un material aislante incombustible recubierto de una lámina de aluminio en la cara que está en contacto con la pared.

---

<sup>273</sup> subrayado en el original

<sup>274</sup> Archivo del Museo de Santa Cruz. Libro de Actas de la Comisión Provincial de Monumento de Toledo. Sesión del 31 de enero de 1871 (p. 283)



Gómez Moreno afirma que las dimensiones del cuadro de El Greco no las tuvo ningún otro de su siglo en España y califica el cuadro de *bien conservado gracias a la hábil forración que se le hizo a la mitad del siglo último*. Gonzalo Perales Soriano afirma que por este tiempo en que fue forrado el entierro existían forradores profesionales con un sólido conocimiento de su oficio y perfecto dominio de la técnica a *la gacha*. Dice que:

*En la forración de la obra que ahora nos ocupa no aparece inscripción alguna. Sin embargo, en uno de los travesaños del bastidor y en un cajeadado realizado a propósito para injertar una madera más clara, que resalte la escritura a lápiz, dice así: “Este bastidor lo hizo el Maestro Niceto Galán -1873- muy a disgusto mío. Moreno.” Se supone que el disgustado Moreno es el pintor toledano Matías Moreno, que se ocupó, por fortuna durante su vida de atender a la conservación de las obras del Greco.*

*La fecha de 1873 es, con toda probabilidad, la de la forración del cuadro. El bastidor que no gustó a Moreno, está realizado con madera aprovechada quizá de un derribo, ya que sus cajeados a lo largo de largueros y travesaños denotan haber servido anteriormente en otras funciones. La madera debió estar sana y bien curada ya en el momento de realizar el bastidor el maestro Niceto Galán. En conjunto del bastidor resulta de factura rústica, por lo que estéticamente no complacería al pintor Moreno, quien seguramente hubiera preferido una pieza de apariencia más pulida y perfecta realizada con materiales nuevos.*

*Sin embargo, el maestro Galán demostró conocer su oficio y a él debemos que el lienzo no haya sufrido las deformaciones que suelen producirse una vez realizada las forraciones, cuando las maderas usadas en los bastidores no están perfectamente secas y han tenido las mermas y contracciones naturales a su “curación”.<sup>275</sup>*

Durante la restauración de 1975 solo se realizó limpieza superficial<sup>276</sup>, sin levantar la ligera capa de barniz; ya Gómez Moreno había observado que los desbarnizados radicales no hacían ganar en belleza a las obras de El Greco diciendo a propósito del *Entierro* que

*Es admirable la limpia entonación que conservan todos los colores, y si suelen amarillear en conjunto es por virtud de un barniz no del todo transparente, usado tal vez a propósito para dulcificar contrastes,*

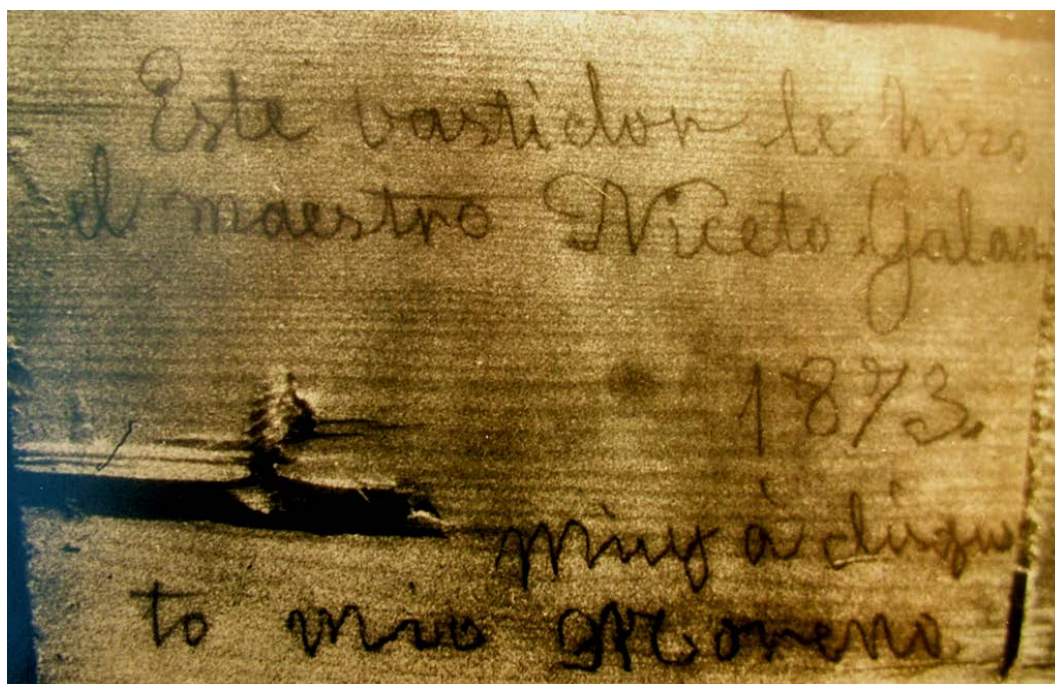
*Valiéndonos de lo que la familia oyó contar al propio artista, deducimos que poco antes de esta primera restauración, el cuadro hubo de acusar los efectos que el tiempo y su propio peso, ciertamente considerable, causaban en el soporte, llegando un momento en*

---

<sup>275</sup> G. Perales Soriano, “Apunte histórico y técnico sobre la nueva instalación del Entierro del Conde de Orgaz”. *Informes y trabajos del Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte*. Madrid, 1977. p. 26. También se refleja esta restauración en la obra de Ana Calvo *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*. Barcelona, 2002, p. 83.

<sup>276</sup> Gonzalo Perales Soriano, obra citada, p. 40.

que el lienzo, lacio, amenazaba descolgarse y la capa pictórica desprenderse en ciertas zonas.



Fotografía realizada con infrarrojos. Inscripción del cajeadado realizado por Matías Moreno en el bastidor ejecutado por el maestro carpintero; dice: *este bastidor lo hizo el maestro Niceto Galán 1873. Muy a disgusto mío. Moreno*. Tomado del artículo de G. Perales: “Apunte histórico y técnico sobre la nueva instalación del Entierro del Conde de Orgaz”, p. 27.

*Por este motivo, Moreno procedería a desprender la tela de bastidor primitivo, mandando construir otro. Quizá con objeto de trasladar el cuadro a un sitio donde poder trabajar con comodidad, éste fue arrollado. Después, el pintor realizó una sólida forración y cuando el lienzo estuvo tensado sobre el nuevo bastidor, un ligero tratamiento de “refresco” de la superficie pictórica, reintegrando las pequeñas zonas perdidas con colores al óleo básicos o muy poco mezclados, por lo que apenas las tonalidades se han “torcido” con el tiempo<sup>277</sup>.*

Federico de Madrazo en una carta de su hijo fechada en enero de 1873, menciona de pasada la forración del cuadro:

*Querido Raimundo: recibí la tuya sin fecha y quedo enterado de lo que me dices con respecto a las láminas de Goya que tiene Gonsálvez y se lo diré así que vuelva de Toledo a donde ha ido a componer algunos desperfectos del Entierro del Conde de Orgaz del Greco, que se ha forrado últimamente<sup>278</sup>*

<sup>277</sup> J. A. Morán Cabré, “Matías Moreno y El Greco”. *Informes y trabajos del Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte*. Madrid, 1977, P 171.

<sup>278</sup> Federico de Madrazo, *Epistolario*, Museo del Prado, Carta 342 del 29 de enero de 1873. Madrid, 1994, p.732.

De momento no hay datos sobre el proceso de forración de la obra, aunque se sabe por la prensa de la época que la realizó un experto venido del Museo del Prado de Madrid, por conducto de Federico de Madrazo. El nombre de este personaje puede ser el que apunta Moreno en una hoja de su libreta de dibujo: *José Muñoz, forrador del...* (Prado). Gustavo Perales en su estudio explica que antes de proceder a la restauración del cuadro, Moreno estudió concienzudamente la obra del Greco: manejó todas las fotografías que pudo, tanto de detalle como de conjunto, e incluso para *hacerse la mano* y profundizar en el estudio de la larga y suelta pincelada, se inspiró en una obra del cretense, el *Retrato de San Juan de Ávila*, del que realizó, más que una copia, una interpretación. Tales preparativos nos hablan de las muchas preocupaciones y angustias que sufrió este hombre antes de atreverse a dar el paso y comenzar la restauración, pues Moreno buscó siempre en todas sus acciones el máximo de rigor y perfección. Olavarría nos cuenta en su artículo que:

*Los que entonces le vieron trabajar han contado sus afanes, sus días sin descanso, sus noches en vela, sus temores, sus sobresaltos, sus inquietudes, sus desconfianzas, hasta que por fin dio su labor por terminada y el cuadro, fijo ya en el sitio que se le había designado, aparecía a la vista de todos, y de todos obtuvo el elogio que obra tan sorprendente merecía. Pocas restauraciones de cuadros antiguos se harán tan admirables como ésta<sup>279</sup>.*

Por esta razón Matías Moreno no quiso cobrar nada, *quizá porque se sentía compensado por la misma transcendencia de la obra favorecida<sup>280</sup>*, aunque sus hijas políticas recordaban cómo comentaba con humor que aunque él no había percibido nada, el forrador del Prado cobró por los dos. María Villalba recordaba que la forración fue costeadada en parte por una aristócrata amiga de Moreno, (quizá la condesa de Bornos) que aportó 300 escudos.

Aunque los sentimientos altruistas del pintor no le permitieron cobrar nada, sí consta la cantidad que se pagó al maestro carpintero Niceto Galán, autor del nuevo bastidor. Quizá por este motivo no se haya encontrado documentación en la parroquia de Santo Tomé que dé fe del magnífico trabajo de restauración que recuperó para la humanidad esta estremecedora obra de arte. Su amigo Eugenio de Olavarría termina su artículo con estas certeras frases:

*La hora de la justicia, la hora de las grandes reivindicaciones históricas ha llegado para El Greco, reconocido hoy en todo el mundo como uno de los grandes pintores de que el arte universal se envanece. Matías Moreno se adelantó a sus contemporáneos y se hizo apóstol de este acto de justicia<sup>281</sup>.*

---

<sup>279</sup> Olavarría, 1916.

<sup>280</sup> J. A. Morán, 1977.

<sup>281</sup> Olavarría, 1916.

#### 4.6 EL ATENEO Y EL NUEVO ATENEO

La revista toledana *El Ateneo* surgió de la idea de Andrés Gamero, hijo del famoso historiador toledano Antonio Martín Gamero, junto a otros colaboradores como los profesores Bartolomé Feliz, Saturnino Milego, Luis Rodríguez Miguel y Eustasio Serres. Esta revista, cuyo primer número fue publicado el 12 de marzo de 1878, sería la voz escrita de las conferencias de carácter científico-literario que, en colaboración con el Centro de Artistas e Industriales, se publicarían como sistema de popular de enseñanza, siendo su función la de *difundir y propagar los conocimientos científicos, en especial a las clases trabajadoras*.<sup>282</sup> Su propósito era el de atraer e interesar al público y estimularle al estudio a través de conferencias amenas que trataran sobre aspectos científicos de actualidad. Las conferencias fueron inauguradas por el Marqués de Medina en febrero de 1878; tenían lugar semanalmente en el salón del Casino, comenzando alrededor de las ocho y media de la tarde. El 30 de septiembre de 1878, Matías Moreno fue nombrado vocal de la junta facultativa de las conferencias científico-literarias<sup>283</sup>.

En el segundo número de *El Ateneo* publicado en marzo, aparece por primera vez el pintor Matías Moreno en la lista de colaboradores,<sup>284</sup> entre los que se encontraban Eugenio de Olavaria y Saturnino Milego, compañero en el Instituto, uno de los grandes amigos de nuestro pintor; ambos desaparecen de la vida de Moreno alrededor de 1890 por motivos profesionales, trasladados a otras capitales españolas. En el número del 21 de marzo de 1878 escribe Milego un artículo titulado *La poesía y las demás Bellas Artes*, dedicado de esta forma: *A mi querido amigo y compañero, el distinguido artista Don Matías Moreno*.

La revista incluía en las páginas finales una sección de noticias cortas titulada *Miscelánea*; en el nº 7 se anuncia que los señores Gayangos, Riaño y Giner de los Ríos habían llegado a Toledo con motivo de la Semana Santa, por lo que el articulista escribe:

*Reciban nuestra bienvenida, nacida de la simpatía que nuestra alma tiene siempre para aquellos laboriosos obreros del progreso y del adelantamiento social.*

Estos catedráticos fundadores de la Institución Libre de Enseñanza, guiados por el entusiasmo de Saturnino Milego, realizaron una famosa visita al estudio de Matías Moreno, cuyo relato se publicó en esta revista:<sup>285</sup> *los señores Giner de los Ríos, Gayangos, Cossío, Linares, Fernández Giménez y otros distinguidos catedráticos* fueron calurosamente acogidos en casa del pintor y en su Estudio, *modesto y escondido allá en el fondo de una calle que va a ocultarse en el Tajo*, que en aquellos momentos era una casa alquilada en el barrio de San Andrés, un pintoresco y empinado emplazamiento en la cuesta de los Escalones, nº 42, esquina a la calle del Pozo Amargo.

---

<sup>282</sup> Conferencia de Enrique Solás. Revista *El Ateneo*, 16 de marzo de 1878. Año 1, nº 2, p. 13.

<sup>283</sup> A.G.A. Expediente Personal de Matías Moreno. Caja 32 / 8366.

<sup>284</sup> *El Ateneo*, 16 de marzo de 1878. Año 1, nº 2, p. 9.

<sup>285</sup> Saturnino Milego e Inglada, Una visita al Estudio de Moreno en *El Ateneo*, 9 de mayo de 1878, año I, nº 10, dedicado a Eugenio de Olavaria. pp. 83-86.



Milego describía el interior del estudio, el que Moreno atesoraba objetos y antigüedades; entre las pinturas que pudieron contemplar estaban los estudios realizados durante sus primeros años en el Prado y las copias de retratos de toledanos ilustres encargadas por el Estado destinadas a engrosar la colección del Museo Iconográfico, entre los que estaban las efigies de los hermanos Covarrubias, el Cardenal Tavera y el San Juan de Ávila de El Greco. Refiriéndose al estudio de Moreno, dice Milego:

*La copia de cuadros que admiran al mundo pueblan las paredes de aquella estancia, donde el pintor pasa las horas de su existencia acariciando ilusiones que halagan su corazón y vigorizan su estudio. El dibujo sencillo y elemental de una mano ó una cabeza, se compagina con el boceto, con la nota o apunte que en embrión anuncia la obra de muchas horas y de muchas vigiliass; el cuadro sin concluir hace muchos años, indica el cambio del sentimiento en el artista o la pereza habitual del genio.*

Moreno había restaurado años antes El Entierro del Conde de Orgaz y sabemos de su devoción ardiente por este pintor. Como escribe José Pedro Muñoz Herrera,<sup>286</sup> *no cabe duda que allí pudieron ver copias y estudios y que el candiota fue tema de conversación en la reunión*. Seguramente vieron también cómo los paisajes captados por Moreno eran trasunto de la naturaleza toledana, admirando el alma que latía en ese género, que se reveló ante ellos como un aspecto de su pintura prácticamente desconocido. Diez días después de esta visita, el Ateneo publicó en una breve nota la salida de Matías Moreno hacia París y Londres, deseándole un afortunado y provechoso viaje.

En octubre de 1878 aparece anunciada la elección que se realizó de una nueva junta facultativa para este periódico en la que aparece Matías Moreno junto al Marqués de Medina, Eugenio de Olavarría, Gumersindo Fraile, etc. Da la impresión de que esta revista era el medio de que se valían sus amigos y algún otro personaje vinculado a este círculo para expresar su admiración por el pintor. Esta revista siempre le apoyó desde sus páginas. La publicación de pequeños sueltos en los que se daba noticia de sus actividades artísticas y profesionales nos ha permitido desvelar bastantes aspectos de su vida y obra.

El último número de la revista *El Ateneo* se publicó el 30 de enero de 1879, pues le fue negado el permiso de edición por parte del Gobernador Civil de Toledo por *extralimitarse en la autorización que para publicarse le fue concedida*.<sup>287</sup> *Pero el grupo de socios del casino no se dio por vencido y el 15 de febrero del mismo año aparecía El Nuevo Ateneo con características muy similares a su antecesor*,<sup>288</sup> revista de la que se conservan ejemplares hasta el año 1890.

Matías Moreno, empujado sin duda por Milego, se decidió a plasmar sus angustias y emociones a través de una composición en verso libre, que fue publicada el 15 de febrero de 1879, en el primer número de *El Nuevo Ateneo*, cuatro años después de la

---

<sup>286</sup> José Pedro Muñoz Herrera, Toledo o El Greco. Reconocimiento y Efusión del Escenario en *Archivo Secreto* nº 3. Ayuntamiento de Toledo, Toledo 2002. p.103..

<sup>287</sup> Cristóbal Pérez Pastor, p. 347, citado por Isidro Sánchez Sánchez en *Historia y evolución de la prensa toledana (1833-1939)*. Toledo. Zocodover, 1983, p. 57.

<sup>288</sup> Isidro Sánchez Sánchez en *Historia y evolución de la prensa toledana (1833-1939)*. Toledo. Zocodover, 1983, p. 58.

ruptura con su esposa. Milego nos relata cómo *un día, cediendo a impulsos de una amistad entrañable, él, que nunca había probado sus fuerzas en la literatura, escribió un artículo para un periódico, y aquel artículo era un grito de su alma dolorida, un ¡ay! escapado de su corazón hecho pedazos. ¿Dónde está la gemela de mi alma? se titulaban aquellas cuartillas que revelaban la soledad que su espíritu vivía. La gemela de su alma vivía, pero entonces estaba lejos de él*<sup>289</sup>.

Esta poesía llena de emociones, angustia, desesperanzas y esperanzas, estaba dedicada a los seres que él más amaba en el mundo: su hija y sus amigos. Se trata de un documento de gran valor sentimental y de testimonio:

***¡Sueños del alma!***  
***(Dedicado a mis amigos Olavarría y Milego)***

*¿Qué vacío es éste que siento en mi interior?  
¿Por qué el aire que respiro es tan denso que sofoca mi aliento y comprime mi corazón?  
¿Será que la habitación es pequeña y su techo demasiado bajo?  
Dominada mi alma con el peso de esta idea salgo de casa, como el pájaro que recobra su libertad, en busca de la esperanza...  
¡Una mano de hierro parece que gravita sobre mí!  
El cielo ante mí tiene arrugada su frente.  
Sus nubes me ocultan lo que busco.  
Quisiera que las gruesas gotas que caen se desprendieran de mis abrasados ojos.  
¡El cielo llora la soledad de mi alma!...  
Y sigo...  
Y siento que una mano invisible estrecha la mía y señala mi camino.  
¿Dónde está la que busco por todas partes y no encuentro?  
¿Dónde está ¡Díos mío! La gemela de mi alma?...  
Y sigo...  
Y parece que mi pecho se dilata y respira con ansia.  
Y el espectáculo que se presenta a mi vista, cautiva mi espíritu y deleita mis sentidos.  
¡Era la obra de la primavera!  
Árboles inmensos, suntuosos, servían de morada a innumerables pajarillos.  
Y madre selvas, enredaderas y hiedras, se abrazaban a sus pies en una pradera matizada de pequeñas y pintadas flores.  
Grandes grupos de rosas y de blancos lirios, destacándose sobre un horizonte violado, se ofrecían en primer término a mi vista.  
El agua había refrescado sus colores y el sol había salido a contemplarlas gozoso, regalándolas con el brillo de sus hojas ricas coronas de esmeraldas.  
Ellas, primorosamente engalanadas de ópalos y perlas se contemplaban coquetonas en los cristalinos charcos que las servían de espejo.  
Sentíanse transportadas al límpido azul de los cielos.  
Las mariposas, jugueteando, se divertían con ellas.  
Las besaban... y se reían de su vanidad.*

---

<sup>289</sup> Eugenio de Olavarría. "Matías Moreno". Revista Toledo nº 95. Toledo. 1918, p. 72.

*A su lado, un pajarillo pintado de blanco sacudía su ropaje y jugaba también con su pico en el agua cristalina.*  
*Los ruiseñores, entretanto, entonaban sus gorjeos de dicha y alegría.*  
*Era un encanto de armonía y color.*  
*¡Todo era paz y contento!*  
*¡La primavera del amor!...*  
*Me creía dichoso.*  
*Loco, frenético, he buscado por todas partes.*  
*He preguntado a las selvas, a los pájaros, al céfiro, a las flores –que debían conocerla- por la mitad de mi alma.*  
*Este aroma perfumado que vivifica es su aliento y yo lo respiro.*  
*¿Habéis visto al alma mía?*  
*¿Dónde está?*  
*Su sonrisa es como vuestro gozo cuando un viento suave entreabre vuestras hojas.*  
*Sus ojos como el cielo.*  
*Sus blondos cabellos como el céfiro, y las mariposas acariciando las flores, sus hermanas.*  
*Su modestia, como la de la violeta, oculta entre sus hojas.*  
*Su inteligencia y su alma, blancas como la luz de la aurora al despuntar, que descubre y ve claros y distintos cómo son los objetos.*  
*¿Dónde está?*  
*¿Dónde está la gemela de mi alma?*  
*He quedado absorto mucho tiempo.*  
*El cielo había descorrido su ligero velo de crespón negro, la más ligera sombra.*  
*¡Dios mío, Dios mío! he gritado.*  
*¿Dónde está la gemela de mi alma?*  
*Otra vez he quedado absorto.*  
*No descubría los objetos que me rodeaban ni sentía.*  
*Mi alma había ido largo tiempo en busca suya.*  
*Por fin, y como el que se despierta de un letargo he vuelto a darme cuenta de mis actos.*  
*He dirigido mis pasos por una colina.*  
*En la cima, he abarcado con una mirada el ancho horizonte que se presentaba ante mis ojos.*  
*El sol se había ocultado.*  
*Yo, ¡desgraciado!, no tenía alas para seguirlo.*  
*Mi pensamiento vuela en pos de él dejando al águila muy atrás en mi camino.*  
*Y alumbrado por esa gran linterna que esparce sus rayos por toda la faz de la ancha tierra recorro nuevos horizontes, montes, valles, aldeas y ciudades.*  
*Todo lo penetro como el que busca su única esperanza.*  
*¡Dios mío! ¿Dónde está la que busco por todas partes y no encuentro?*  
*¿Dónde está la gemela de mi alma?*  
*Vuelvo en mí.*  
*Dirijo una mirada en torno mío.*  
*La soledad me rodeaba como siempre.*  
*¡Era el crepúsculo y la noche en mi corazón!*  
*¡Una lágrima abrasaba mi pupila!*  
*¡Tenía un volcán en mi pecho cubierto por un sudario de hielo!...*

*Vivir sin amor es vivir sin corazón, porque no se le siente.  
 ¡Duerme!... pero duerme sin soñar... ¡está muerto!  
 ¡Y qué triste es vivir así, cuando toda la naturaleza sonríe a nuestro lado!  
 He tenido una idea que ha sido para mí como un rayo de luz.  
 He apresurado mis pasos –como el que huye– para tener el placer de unirme con  
 mis pocos, predilectos amigos, y decirles estrechando sus cariñosas manos: si no  
 he encontrado nunca la gemela de mi alma, en el corazón de mi corazón guardo  
 con el mayor cuidado cuatro cosas que adoro: Dios, la naturaleza, mi hija y  
 vosotros. Con ellas sueño desde que abro los ojos.*  
 Matías Moreno

Carlos Villalba, hijo de su segunda mujer, fue una de las personas que mejor entendió la sensibilidad de Moreno como una de las facetas que conformaban la personalidad del pintor; esto queda reflejado en el artículo que le dedica en la revista *Toledo*:

*Quisiera dártele a conocer como un gran corazón capaz de sentir toda la belleza de la naturaleza, de la poesía y de la música, pero de la poesía sencilla y pura que nace del corazón del pueblo, y de la naturaleza contemplada con un espíritu tranquilo y una conciencia recta; quisiera que vieseis su amor a todo lo grande y elevado, su corazón manso y suave, sin envidias, rencores ni odios, siempre pronto a la caridad, a la ternura, a la paz beatísima, casi infantil, elevada sobre las cosas de la tierra y que tan mal se avenía con nuestra época de intrigas y recelos. Era Moreno poeta por naturaleza, dulce en el decir hasta en su conversación familiar, refractario a acaloradas discusiones y charlatanerías de café; a todo lo vulgar y prosaico, a todo cuanto fuese grosero y material. Había tal aroma de poesía en sus palabras que Ortega y Munilla, amigo suyo, escribía en un artículo magistral hablando de una visita a su estudio: “Moreno habla con suave elegancia, refiere el argumento de sus cuadros como un poeta el de sus obras (...) hasta cuando habla, pinta”. ¿Qué más diré que complete la borrosa idea que de su alma te estoy dando? Mejor será dejarlo hablar a él, copiando algunos de los pensamientos que en un periódico local, El Ateneo, hace algunos años publicaba<sup>290</sup>.*

Estos *pensamientos* se publicaron realmente en la revista *El Nuevo Ateneo* del 21 de marzo de 1880, firmados tan sólo con una M mayúscula. Tenemos la certeza de que son sus palabras ya que se conservan los borradores; se trata de una serie de ideas sueltas, en su mayoría de contenido moralizante, girando en torno a la figura de la mujer, mitificada en el siglo XIX desde la mentalidad masculina. Algunos de ellos, en los que se puede adivinar un reproche más directo a su esposa, están recogidos en el capítulo dedicado a la ruptura. Estos que se exponen a continuación completan la serie publicada en la revista.

*Dadme una mujer cariñosa y me habréis dado una buena madre.*

---

<sup>290</sup> Carlos Villalba Escudero: “Matías Moreno, corazón y poesía”. Revista *Toledo*, nº 95. Toledo, 1918, p. 75.

*Nada revela mejor en la mujer la grandeza de su alma que la ternura de sus sentimientos y la intensidad de su amor.*

*Una sonrisa de la mujer amada nos recompensa de largas horas de sufrimiento; un suspiro nos vuelve locos.*

*Vivir amando es la única felicidad real en la tierra.*

*Nadie respeta tanto a una mujer como aquel que la ama, le rinde culto.*

*Las miradas de la mujer son siempre más elocuentes que su lenguaje: nuestra alma adivina en ellas un mundo de pensamientos.*

*Quien sacrifica su cariño al interés, se desprende de un bien eterno por un bien transitorio. Cuando se reconoce este error suele ser tarde.*

A estas ideas hay que añadir otro pensamiento apuntado por Moreno en su cuadernillo de notas personales, donde se recoge una de sus más sólidas convicciones:

*No la política, sino la educación de los pueblos, hace a las naciones ilustradas, fuertes y poderosas.*

#### **4.7 EL CENTRO DE ARTISTAS E INDUSTRIALES Y LA SOCIEDAD ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAÍS DE TOLEDO**

A mediados del siglo XIX la población de Toledo estaba constituida por pequeños comerciantes y artesanos y fundamentalmente por personas dedicadas a labores del campo; atrasada, pobre, encerrada en sí misma y con un elevado índice de analfabetismo. Ante esta situación surge un sector intelectual de ideas liberales, proveniente en su mayoría de clase burguesa, que trata de iniciar una serie de actividades de instrucción popular; hacia finales de siglo se convertirán en proyectos culturales de tipo práctico, ajustados a las ideas regeneracionistas y dirigidos principalmente a la clase obrera. Esta labor pedagógica y a la vez lúdica, se concreta en la creación de instituciones como los *Casinos* y los *Ateneos*, donde se realizan tertulias de carácter artístico, literario o científico cuyo fin es la ilustración general de todas las capas sociales. A través de la discusión de las ideas vertidas en periódicos y revistas tanto españolas como europeas, estas instituciones llegan a ser, en palabras de Angelina Serrano<sup>291</sup>, *impulsores de una ideología social y cultural, de proyección en lo artístico, tanto a nivel nacional como regional.*

Matías Moreno fue socio del Centro de Artistas e Industriales de Toledo, fundado en 1865, más conocido como *El Casino*, entidad que mantenía paralelamente una serie de actividades de recreo y a la vez de enseñanza, con carácter gratuito; fueron profesores de esta institución Crispulo Avecilla, Ángel Lucio Ludeña y la familia Vera, entre otros. El medio para la difusión de sus actividades culturales fue la revista *El Ateneo*, donde se podían leer las conferencias científicas y artístico-literarias impartidas semanalmente en su sede. En 1878 el presidente era el marqués de Medina, el secretario, Olavarría, y los

---

<sup>291</sup> Angelina Serrano, *Las Artes Plásticas en Castilla-La Mancha, de la Restauración a la II República (1875-1936)*. Toledo, Junta de Comunidades de Castilla La Mancha. 1999. p.21.



vocales, Venancio Ruano, Saturnino Milego, Mariano Gallardo, Enrique Solás, Gabriel Bueno, Gumersindo Fraile, Emilio Grondona y Matías Moreno, *elegido vocal* de la *Junta Facultativa de las Conferencias Científico-Literarias* el 30 de septiembre de 1878<sup>292</sup>.

El Casino buscaba una sede más amplia donde dar capacidad a un número de socios creciente; durante varios años se intentó conseguir amplios locales en alquiler, aunque al final prevaleció el criterio de construir un edificio de nueva planta. A través de una notificación se comunicó a los vocales que deberían encargarse de *practicar las gestiones procedentes y proponer la instalación de esta* (sociedad) *en un edificio adecuado, donde pueda desarrollarse el trabajo*. En un aviso fechado el 23 de agosto de 1885 se le expone que había sido nombrado presidente de la comisión: *reunida la sección segunda, en la que usted está inscrito y por aclamación se le designó presidente de la misma, comisión constituida por los señores Arguelles, Ledesma, Basarán, Indo y Mota*. Al año siguiente, en la renovación de cargos de la Junta de Gobierno fue designado también por mayoría de votos para desempeñar el de segundo vocal de la sociedad.

A partir de 1880 la vida cultural toledana se intensifica; hay que destacar también la labor de otro centro como el *Casino de Unión Republicana*, que a imitación del Centro de Artistas e Industriales impartió clases de dibujo e instrucción primaria, pronunciándose en su sede conferencias como método de instrucción y progreso social. También *La Sociedad Cooperativa de Obreros de Toledo*<sup>293</sup> realizaba, entre otras, labores de fomento de las artes.

Otra de las pocas notas del progreso en Toledo fue la fundación de la Real Sociedad Económica de Amigos del País. Estas sociedades con carácter reformador tuvieron su origen en la Sociedad Vascongada de Amigos del País que nace en 1764 por iniciativa del conde de Peñaflorida. Se constituyeron más tarde en cada capital de provincia, a manera de Academias locales o reuniones de hombres notables, generosos y competentes. Su objetivo era lograr la prosperidad del país por medio de programas de trabajo e innovaciones técnicas, buscando resultados prácticos. Para el profesor Domínguez Ortiz, en estas sociedades convive el espíritu académico y el reformador, la afición al reglamento y el amor a la libertad.

Escribe Mesonero Romanos que *este cuerpo fue aprobado por S. M. el año de 1775, concediéndole el uso de sello particular en que se representan los símbolos de la agricultura, industria y artes con este lema "Socorre enseñando". Su objeto es el fomento de la industria popular y los oficios, promover la agricultura y cría de ganados, (...) y exponer públicamente el resultado de sus tareas y cálculos políticos en sus Memorias anuales. Para protección y adelanto de la industria y oficios, puede la sociedad erigir escuelas de teórica, mecánica y práctica, y repartir anualmente premios a los sobresalientes. (...) Este cuerpo se compone de socios de número, de fija residencia en Madrid, socios correspondientes ausentes en pueblos de Castilla, y socios agregados en las demás provincias de España*.

---

<sup>292</sup> A.G.A. Caja 32 / 8366. Expediente personal de Matías Moreno y González.

<sup>293</sup> Angelina Serrano, *Las Artes Plásticas en Castilla-La Mancha, de la Restauración a la II República* (1875-1936). Toledo, Junta de Comunidades de Castilla La Mancha. 1999, pp. 25-27.



Diploma que acreditaba a Matías Moreno como socio de la Económica de Amigos del País de Toledo. Fechado el 27 de enero de 1897.

Según Juan Sánchez Sánchez<sup>294</sup>, en 1838 se publicaron nuevos estatutos y la sociedad económica pasó a tener un ámbito provincial, pasando a denominarse *Sociedad Económica de Amigos del País de la Provincia de Toledo*, estando compuesta por 136 socios, entre los que se hallaban importantes personalidades de la sociedad toledana: Sixto Ramón Parro, Nicolás Magán, José de Cea, el Deán de la catedral, y el vizconde de Palazuelos entre otros; tras una etapa de crisis, recuperó su esplendor gracias a la notable gestión de Parro que consiguió la dotación gubernamental de la cátedra vacante de Agricultura y el cobro de sus rentas, la reforma y reconstrucción del teatro (antecedente del que hoy conocemos), el aumento del profesorado de la Escuela de Nobles Artes, la modernización de los locales y el material, acciones que repetirá en otra institución docente: la Escuela Normal; el traslado de la *Escuela de primeras letras* al ex convento de los Agustinos y la renovación del plantío de moreras, intentando recuperar el esplendor sedero que antaño fue uno de los recursos económicos de la ciudad.

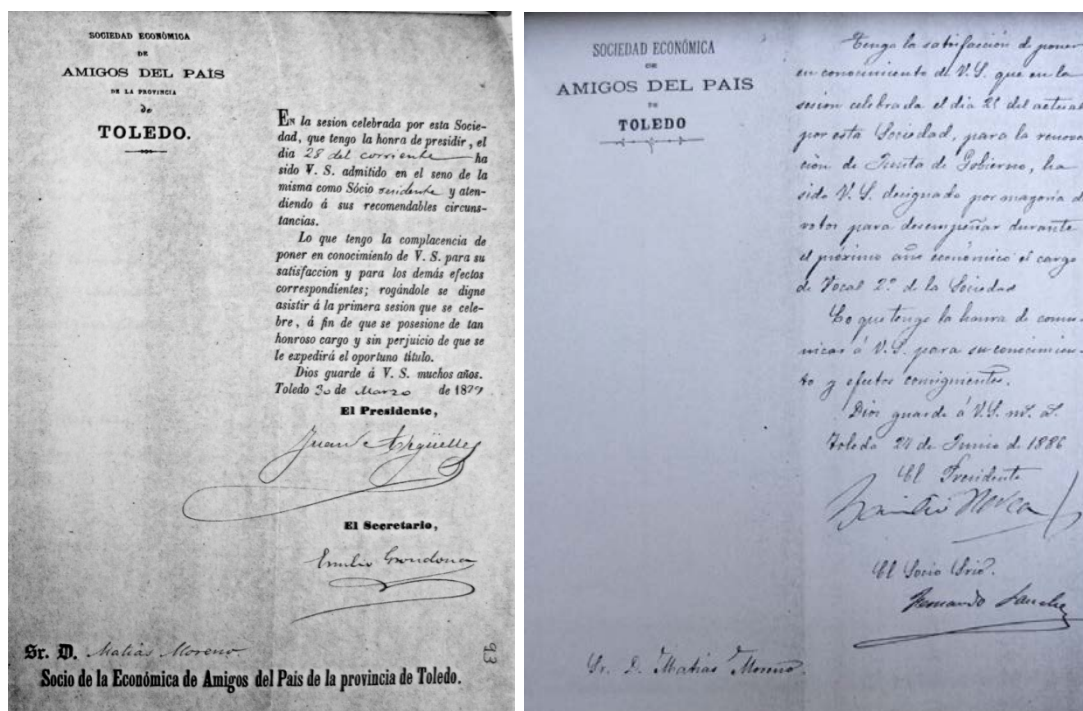
Una de las obras más importantes que realizó la económica de Toledo fue el sostenimiento de la Academia de Dibujo de Santa Isabel, cuya influencia será el precedente de la creación de la Escuela Superior de Artes e Industrias de Toledo en 1881.

Moreno fue admitido como socio residente de la Económica de Amigos del País de Toledo el 27 de enero de 1879; el treinta de marzo recibe una comunicación en la que

<sup>294</sup> Juan Sánchez Sánchez, “La obra de la Sociedad Económica Toledana de Amigos del País en los siglos XIX y XX” en *Anales Toledanos*, XIV, Toledo, IPIET, 1982, p. 191.

se le dice que *ha sido admitido en el seno de la misma como socio residente, atendiendo a sus recomendables circunstancias* y se le ruega *se digne asistir a la primera sesión que se celebre a fin de que se posesione de tan honroso cargo*. El título llegará más tarde, firmado el 24 de junio por el presidente, Juan Argüelles, y el secretario, Emilio Grondona.

Las actividades culturales de la Económica pueden seguirse a través de la prensa; esta sociedad que perseguía, entre otros fines, la instrucción popular, tuvo escaso éxito. Mantuvo una actividad docente con clases de dibujo, ortografía, matemáticas, etc., que se prolongó aproximadamente hasta 1892.



Dos notificación de la Sociedad Económica de Amigos del País de Toledo, la admisión de Matías Moreno como socio residente el 30 de marzo de 1879 y su nombramiento como 2º vocal de la junta de gobierno, el 27 de junio de 1886, firmado por el médico Fernando Sánchez, como secretario.

El 15 de junio de 1882 *El Duende*<sup>295</sup> se hace eco de una reunión que la Sociedad Económica de Amigos del País de Toledo celebra en el Ayuntamiento, en la que los socios discuten los problemas originados por *ciertas disidencias en el seno de la sociedad*, y donde se leyó el proyecto de reforma de los estatutos. *Al final de la sesión se repartieron algunas libras de dulces, obsequio de los señores que por primera vez tomaban parte en las tareas de la Económica*. Posteriormente la revista *Toledo* da noticia de la publicación de los estatutos de esta sociedad en 1883 por la *imprenta y librería de Fando* en un libro de treinta páginas que seguramente no tuvo mucha salida comercial.<sup>296</sup>

<sup>295</sup> *El Duende* 15 de junio de 1882 se lee sobre el Corpus: los vecinos de la calle de Santo Tomé iluminaron sus balcones con farolillos de aceite y colocaron de trecho en trecho arcos con ramaje, adornados con gallardetes e iluminados también del mismo modo.

<sup>296</sup> Revista *Toledo*, 15 de diciembre de 1889, año I, nº XVIII. Aparece el anuncio en la sección de bibliografía.

Juan Sánchez Sánchez recoge una lista de asociados de ese año que apareció en el Boletín Oficial de la Provincia;

*Su publicación se hacía a efectos de la ley electoral del Senado, pues todos los socios con más de tres años de antigüedad tenían derecho electoral para compromisarios. (...) Están aquí casi todos los hombres “importantes” en la vida de la ciudad. Profesores de Instituto (Saturnino Milego), médicos (Venancio Ruano), regidores (Marcos Urzainqui y Manuel Ortiz), periodistas (Cayetano M. Oñate y Federico Lafuente), miembros de la nobleza (conde de Cedillo, marqués de Medina), arquitectos (Juan García Ramírez), hombres que años más tarde harán posible el milagro de la luz eléctrica en Toledo (Valentín Martínez Indo), etc. Los dos socios más antiguos eran Narciso Barsi, que ingresó en 1844 (cuatro décadas de amigo del país) y Cayetano M. Oñate, en 1846.<sup>297</sup>*

En mayo de 1883<sup>298</sup> Moreno fue reelegido *individuo de la misma con cargo de vocal de la junta de gobierno, esperando de su bondad se digne aceptarle, prestando su valiosa cooperación para el mayor impulso de los trabajos que se propone realizar la sociedad*. La comunicación venía firmada por Juan de Argüelles como presidente. Ese año fue elegido Emilio Grondona y Pérez, para presidir la institución, quien desde 1880 venía ejerciendo el cargo de secretario.

Matías Moreno también formó parte de diferentes comisiones para la realización de eventos artísticos y culturales, desempeñando los cargos de *presidente de la comisión de certamen e individuo de la comisión encargada de realizar una exposición provincial o regional* los años 1883, 1885 y 1887. El Gobierno Civil le nombró también en 1883 vocal de la *Junta Provincial de Toledo* para promover la concurrencia de artistas españoles a la *Exposición de Bellas Artes de Munich*, y ese mismo año recibió una comunicación con fecha de 26 de mayo en la que se le notificaba su pertenencia a una de las comisiones, además se indicaba a los socios que practicasen *las gestiones procedentes y propongan la instalación de ésta en un edificio adecuado donde pueda desarrollar sus trabajos*.

El 23 de agosto de 1885 recibió una nota de la Económica en la que se decía: *con arreglo al artículo 40 de los estatutos se reunió anoche la sección segunda en que Vd está inscrito, y por aclamación, le designó para presidente de la misma. Lo que tengo la honra de comunicar a V.I. para su satisfacción y efectos consiguientes, rogándole se sirva manifestar en breve plazo su conformidad*. El 27 de junio del 86 se le comunicaba que tras la sesión celebrada por la sociedad *para la renovación de la junta de gobierno, ha sido Vd. designado por mayoría de votos para desempeñar durante el próximo año económico el cargo de vocal 2º de la sociedad*. Firmaba como secretario su amigo el médico Fernando Sánchez. Dos meses más tarde, el 25 de agosto se le nombró vocal calificador del certamen literario y Juegos Florales de Toledo.

El 24 de febrero de 1887 La Sociedad Económica acordó el propósito de celebrar una exposición provincial o regional para el año siguiente por lo que a través de una

---

<sup>297</sup> Juan Sánchez Sánchez, “La obra de la Sociedad Económica Toledana de Amigos del País en los siglos XIX y XX” en *Anales Toledanos*, XIV, Toledo, IPIET, 1982, p. 201.

<sup>298</sup> Archivo Moreno-Aguado.

carta pidió a los socios que pusieran todos los medios a su alcance para contribuir a su realización y se dirigió expresamente a Moreno, en el que se había pensado por *la necesidad del apoyo de tantos valiosos elementos como existen en La Económica de Toledo* y aunque se deduce por la forma de estar redactada que el pintor no asistía mucho a las sesiones, se le comunica su elección por unanimidad de votos;

*Esta Sociedad ha acordado iniciar la idea de celebrar una exposición provincial o regional en 1888 y contribuir por cuantos medios estén a su alcance a la realización del pensamiento. Al tomar este acuerdo hubieron de reconocer los socios presentes la necesidad del apoyo de tantos valiosos elementos como existen en la Económica de Toledo y que no todos asistían a la sesión. Conviniendo que en otra se designarán los individuos que habrían de constituir la comisión gestora. Fue esta nombrada en la sesión extraordinaria que se celebró el 27 de enero próximo pasado, siendo VI. Por unanimidad de votos uno de los individuos que la componen. Al propio tiempo que cumplo con el deber de comunicárselo, suplico a V.I. que tenga la bondad de concurrir el día 26 del actual al domicilio de la sociedad, calle Misericordia, 9, a las cuatro y media de la tarde, con objeto de que pueda constituirse la comisión y tomar en tal caso los acuerdos que procedan.*<sup>299</sup>

Ésta es la última de las noticias que conocemos de la relación entre el pintor y la *Económica de Amigos del País de Toledo*; inicialmente su adhesión fue entusiasta, pero se fue enfriando poco a poco, quizá por la sensación de desencanto al ver que, a pesar de lo mucho que prometía, todo se iba quedando en proyectos sin apenas realizaciones prácticas y sin repercusión social.

De todas maneras La Económica andaba ya de capa caída desde 1882; en la revista *El Nuevo Ateneo* puede leerse un artículo en el que se pide su disolución por falta de actividades, y como consecuencia de una vergonzosa junta en la que de sus sesenta socios sólo se presentaron ocho: *Lo decimos con sentimiento, La Sociedad Económica de Amigos del País de Toledo debe disolverse por inútil, si ha de seguir representando como asociación el papel que representó en la junta extraordinaria del pasado lunes.*

A partir de mediados de siglo la económica pierde la fuerza que la caracterizó en sus primeros años, entrando en el siglo XX notablemente debilitada, aunque sobrevivió hasta inmediatamente después de la guerra civil. Los archivos de esta asociación, que estuvieron en poder del último secretario, Guillermo Téllez, fueron lamentablemente destruidos tras la contienda.

#### **4.8. LA VISITA DEL PINTOR ALBERT EDELFELT A TOLEDO.**

El pintor Albert Edelfelt<sup>300</sup> (1854-1905), nace en Finlandia en el seno de una familia acomodada; estudia en su país natal con Adolf von Becker y el paisajista Berndt

---

<sup>299</sup> Archivo Moreno-Aguado.

<sup>300</sup> Este capítulo está extraído del libro de Carmen Díaz de Alda Heikkilä, *Albet Edelfelt. Cartas del viaje por España*. Madrid, Polifemo, 2006. Agradezco enormemente a Carmen su amabilísimo trato, sus consejos siempre acertados y los materiales que me facilitó mucho antes de la publicación del libro.



Lindholm. Se traslada a Bélgica para estudiar en la Academia de Arte de Amberes y más tarde a París, en el taller de León Gérôme y en l' Ecole des Beaux-Arts. Presenta al Salón de París de 1877 su cuadro de tema histórico *La reina Blanca*, que tuvo enorme éxito; continuó cultivando el tema histórico hasta 1880 en que su producción se encaminará hacia el realismo, utilizando para sus cuadros fondos de paisajes tomados del natural, como en el *Cortejo fúnebre de un niño*, que ganó una medalla de tercera clase en el Salón de París. El retrato de Louis Pasteur, realizado en París en 1885, le consagra definitivamente como pintor. Tras el viaje a España, marcha a Rusia donde realiza retratos para la alta sociedad y es nombrado miembro de la Academia de Arte de San Petersburgo. En 1888 se casa con la baronesa Anna Elise de la Chapelle. Fue un elemento clave para suavizar las relaciones de Finlandia con la corte de los zares. Murió en 1905 a causa de una trombosis pulmonar.



El pintor Albert Edelfelt (1854-1905) fotografía tomada sobre 1889. A la derecha uno de sus cuadros más famosos, la reina Blanca.

En los círculos artísticos de París existía gran admiración por Velázquez y la escuela española, alentada por pintores como Carolus Duran, León Bonnat o Gérôme, que pusieron de moda el viaje a España para contemplar directamente a Velázquez, y como un aspecto imprescindible para su formación artística.

Gracias a una beca que le concedió la Sociedad de Arte Finlandés, Albert Edelfelt emprendió el deseado viaje a España junto a dos amigos, Edward Darling Boït, y Albert Noël, ya que John Singer Sargent<sup>301</sup> no pudo acompañarle en esta ocasión. A través de las cartas que dirige a su madre, Alexandra Edelfelt, y a su amigo el intelectual finlandés

<sup>301</sup> John Singer Sargent (1856-1925) Pintor Americano que pasó la mayor parte de su vida en Europa; discípulo de Carolus Durán; destaca como retratista y a partir de 1910 por la pintura de paisaje; en sus últimos años cultivó la acuarela. Viaja a España en 1879 para ver la obra de Velázquez, al que toma como modelo pictórico, también recorre Italia, Bélgica y Holanda. Su clientela perteneció a las clases acomodadas, donde su obra gozó de enorme prestigio; su técnica es virtuosa con una impecable ejecución.

Berndt Otto Schauman, en las que se reflejan sus vivencias españolas, se han podido reconstruir sus impresiones personales y pensamientos de esta etapa de su vida. José Pedro Muñoz Herrera resume de esta manera la estancia de Edelfelt en la ciudad imperial:

*En Toledo traba conocimiento con el pintor Matías Moreno, catedrático de dibujo del Instituto Provincial, y maestro formado en el taller familiar de Federico de Madrazo. Un artista incardinado, pese a su exilio toledano, en una atmósfera cosmopolita que cruza sus recorridos con la vida artística de los españoles en París, en la que participó frecuentemente, con las correspondientes interacciones de ambos mundos. A Moreno fueron conducidos con asiduidad los artistas como “el único pintor de la ciudad”, y en su taller toledano, al que llegaron Astruc, Carolus-Duran o quizás Sargent, algunos como Edelfelt advertirían un sentimiento compartido por la luz y las imágenes de que la antigua ciudad era provisora.*

*En Toledo, con Matías Moreno y con el escritor, compilador de leyendas locales, Eugenio de Olavarría, verifica Edelfelt su inmersión en la vida española. Asiste a las veladas de sus patios, donde se canta y se baila, hace como uno más la romería de la Virgen del Valle, y convive con los miembros de una compañía de ópera que le auxilian en el acicalamiento de la joven modelo toledana, cuyo retrato se ha comprometido a realizar. Lo mismo estudia el efecto dramático de las tracerías góticas, aún incompletas y dilapidadas, de San Juan de los Reyes, escenario tan querido a su anfitrión Moreno, que la fisonomía de los grupos de mendigos que en calles y patios se ofrecen, si no acosan al visitante, y a los que alquila como modelos, usando a alguno de ellos para mantener alejados a los demás. Recoge materia prima para futuros cuadros, se siente, por fin, pintor en España.*

Inició el viaje España el 7 de abril de 1881, con la finalidad de experimentar por sí mismo la imagen romántica del país, extraída de los relatos de viajeros que se popularizaron durante la primera mitad del siglo XIX. Según la profesora Carmen Díaz de Alda, *no le lleva a España ningún encargo, ni conoce a nadie; su único deseo es aprender, porque sabe que sin el conocimiento de Velázquez y los maestros de El Prado nunca podrá considerarse un gran pintor.* Él mismo explica sus intenciones en una de sus cartas: *Mi propósito es, en cuanto tenga dinero y oportunidad, ir a Madrid para conocer a fondo a Velázquez. De allí continuaría a Toledo y Granada para familiarizarme con el país y con la gente.*

Partió de París en abril de 1881 para visitar entre otras ciudades Madrid, Córdoba, Sevilla, Granada y Toledo; la primera visita que hace es a Federico de Madrazo, director de la Real Academia de San Fernando, que en palabras de Carmen Díaz de Alda *lo acogió con la mayor recomendación y afecto por venir recomendado desde París por su hijo Raimundo.*

Conoció también a Ricardo, el menor de los Madrazo, que según sus palabras *es una de las mejores personas que existen.* Según esta autora *Ricardo de Madrazo es junto*

*con Matías Moreno el mejor amigo de Edelfelt en España y el responsable en gran parte de esa imagen tan positiva que se llevó de la gente y del país.*<sup>302</sup>

Edelfelt<sup>303</sup> llegó a Toledo<sup>304</sup>, procedente de Sevilla, el 26 abril de 1881 recomendado a Matías Moreno por Federico de Madrazo.

En la carta del jueves 28 de abril de 1881 dirigida a su madre,<sup>305</sup> le cuenta que ya llevaba dos días en Toledo tras su estancia en Sevilla y que el carácter de la ciudad le pareció tremendamente diferente a lo andaluz: *Todo es serio, grandioso, severo, aquí suena el castellano puro y fuerte (...). Toledo es una de las ciudades más impresionantes que existen, sumamente pintoresca. Disfruto realmente cada minuto, y he empezado ya a trabajar (...).*

Otras impresiones que le produce la ciudad están plasmadas en una carta dirigida a su hermano, iniciada el 7 de mayo en Toledo y finalizada el 11 de mayo en Madrid:

*Todo está tan “a la moda” que, por ejemplo, no hay alumbrado de gas, no hay ni carruajes ni tiendas, en el sentido moderno. Los empleados municipales visten todavía con los trajes antiguos y los siguen llamando “alguaziles” (sic), los vigilantes del fuego cantan las campanadas del reloj por la noche y los sacristanes van vestidos como en el siglo XVII. Menciono estos detalles para poder transmitirte una ligera imagen de ese extraño sello de antigüedad que es tan característico de la vieja ciudad de Castilla. Respecto a la arquitectura, ésta es una de las poquísimas ciudades del mundo con un aspecto tan poderoso y venerable. El emplazamiento sobre estas montañas, vigorosamente dibujadas con el Tajo en el valle, contribuye también a que Toledo resulte muy pintoresca, aunque pintoresca no es la palabra adecuada porque el color es siempre el mismo. Un cielo azul sin nubes, y todo lo demás, montañas, calles, casas, iglesias y techos, acusada y monótonamente de color amarillo grisáceo. Pero las líneas<sup>306</sup> son muy bellas y uno quisiera sentarse y dibujar, a cada paso que da.*

Una vez alojado, Edelfelt procuró localizar a Moreno ya que según sus palabras, Madrazo le había recomendado *visitar al único pintor de Toledo, don Matías Moreno, un*

---

<sup>302</sup> Ricardo de Madrazo –que pasó muchas temporadas en Toledo– Matías Moreno y Olavarría formaban nutrió el grupo de amigos entrañables que rivalizaron en hacer inolvidable la estancia de Edelfelt en España. En la revista Toledo de 16 de julio de 1917 (año III, nº 79) aparece una nota a la muerte de Ricardo de Madrazo y en el número siguiente (30 de agosto de 1917, año III nº 80) hay un artículo de Eugenio de Olavarría dedicado a su querido amigo.

<sup>303</sup> Este capítulo está extraído del libro de Carmen Díaz de Alda Heikkilä, *Albert Edelfelt. Cartas del viaje por España*. Madrid, Polifemo, 2006. Agradezco enormemente a Carmen su amabilísimo trato, sus consejos siempre acertados y los materiales que me facilitó mucho antes de la publicación del libro.

<sup>304</sup> En el artículo de El Duende 1882, titulado *Tres días en Toledo (durante la Semana Santa)* leemos cómo desde la Estación de Delicias de Madrid se llegaba en tres horas a Toledo y los viajeros se alojaban en el Hotel del Lino. A las ocho de la tarde se cantaba el miserere en la catedral y por la mañana se regresaba temprano a Madrid.

<sup>305</sup> M<sup>a</sup> Carmen Díaz de Alda Heikkilä, *Albert Edelfelt. Cartas del viaje por España*. Polifemo, Madrid 2006. pp 219-220.

<sup>306</sup> Subrayado en el original

*hombre muy atento*. En la carta del sábado 30 de abril de 1881<sup>307</sup> Edelfelt cuenta a su madre su primer encuentro con el pintor:

*Don Matías Moreno al principio no había reconocido mi nombre en la carta de recomendación de Madrazo, pero después de leerla más atentamente se dio cuenta que había seguido mis actividades durante tres años y me abrazó, y dijo que mi cuadro del año pasado era “precioso”, “bonito”, que demostraba “muchísimo talento”, etc.*

En la postdata recordaba que la revista francesa *L'Art*, editada con motivo del Salón de 1880 había publicado en el mismo número la imagen y los comentarios de su obra *Cortejo fúnebre* junto con dibujos de los cuadros que presentó Matías Moreno.

En la misma carta del sábado 30 de abril continúa con el siguiente relato:

*Por mediación del Sr. Moreno he podido entrar en varios jardines privados (“patios”, la mayor parte árabes) he conseguido que algún que otro mendigo pose para mí, etc. (...) Me pidió que le permitiera presentarme a un “poeta” y a un oficial de artillería de aquí, que tenían, los dos, reproducciones de mi “Cortejo fúnebre” y que me han colmado de cumplidos ¡Figúrese que soy conocido en Toledo! (...) mañana, domingo primero de mayo, descansaremos e iremos por la tarde a una gran fiesta religiosa en las montañas, al otro lado del Tajo, donde nos han prometido que veremos maravillas y milagros. Hace un tiempo maravilloso. Desde mi ventana puedo oír claramente el órgano de una de las 110 iglesias de Toledo. Vamos a ir a la misa mayor de la catedral y después daremos una vuelta hasta que sea la hora de ir a la fiesta fuera de la ciudad.*

Moreno se convirtió en su amigo y cicerone durante su estancia en Toledo, dándole a conocer rincones toledanos ocultos al gran público. Además le presentó a dos de sus amigos, a un poeta, que bien podría ser Saturnino Milego, o bien José Ortega y Munilla, padre del famoso filósofo, y a un militar, Eugenio de Olavarría.

Durante su estancia en Toledo estuvo siempre acompañado por ellos; en una de las cartas se despide de su madre diciéndole: *Dentro de un rato vendrán a buscarme Moreno y el caballero Eugenio de Olavarría para salir a dar un paseo*. En una carta dirigida a su hermano le dice que Toledo es su segundo cuartel general durante este viaje, añadiendo:

*Aquí en Toledo he pasado diez de los más extraordinarios días de mi vida. (...) Me habría encontrado en apuros de no haber estado acompañado por el señor Moreno, pintor y por Eugenio de Olavarría, ambos íntimos amigos de Madrazo – Ricardo-. (...) Además Olavarría es escritor y ha publicado hace poco su primer libro, “Las leyendas de Toledo”; está trabajando también en un drama que espera estrenar pronto en Madrid. Cuántas veces hemos ido los tres a dar largos paseos nocturnos por las montañas al otro lado del Tajo, hasta las ruinas de los palacios*

---

<sup>307</sup> M<sup>a</sup> Carmen Díaz de Alda Heikkilä, Albert Edelfelt. *Cartas del viaje por España*. Polifemo, Madrid 2006. pp 222- 227

*de Galiana en las afueras de la ciudad o al Baño de la Cava, donde la hermosa Florinda se bañaba con sus doncellas. (...)*



El pintor Albert Edelfelt y a la derecha su cuadro *Entierro de un niño*, premiado en 1880 en el Salón de París junto a los de Matías Moreno.

Debido a la muerte de un tío de Noël, sus amigos marchan a París, dejándole solo en Toledo, por lo que agradecía mucho a Moreno el haber estado todo el tiempo acompañado por él, aunque en la carta del miércoles 4 de mayo de 1881, cuenta a su madre sus apuros para entenderse con Moreno refiriendo lo siguiente:

*Tengo permiso para hablar español lo mejor que puedo, puesto que el francés de Moreno es muy difícil de entender, mientras que su castellano es bastante claro.*



Albert Edelfelt: un patio de Toledo y *La limosna*. 1881. Central Art Archives. Helsinki

A Edelfelt le impresionó profundamente el monasterio de San Juan de los Reyes. De hecho dice en una de las cartas que ha pensado hacer por lo menos un cuadro en este monasterio, aunque todavía no está seguro del tema, manifestando que se daría por



satisfecho si consiguiese realizar un buen número de bocetos para terminar el cuadro en París. Esta intención quedó materializada en el cuadro titulado *La limosna*, que refleja parte del claustro de San Juan de los Reyes, contraponiendo las elegantes figuras de una dama y su hija a una pareja de mendigos sentados en la penumbra.

En la carta del jueves 5 de mayo comunica a su madre:

*He acabado prácticamente mi estudio en San Juan de los Reyes y Moreno no encuentra una expresión lo suficientemente rotunda para expresar su admiración. Ha declarado que soy “un gran colorista” –ojalá sea verdad. Amén.*

En Toledo pintó los siguientes bocetos y cuadros: *Estudio de Toledo I, Estudio de Toledo II, Dolores, Mendigo de Toledo, Calle de Toledo, Patio de Toledo, Marcelina Mateos y Campos, boceto para el retrato de Marcelina Mateos, La Limosna (Claustro de San Juan de los Reyes) y varios estudios y bocetos preparatorios para esta obra.*

Una de las mayores aficiones de Moreno era la música, con un interés especial hacia las canciones populares; en Toledo conocía a mucha gente que cantaba muy bien. Una tarde llevó al finlandés a escuchar estas melodías interpretadas por hombres del pueblo; al marcharse de allí, Moreno le llevó a recorrer las misteriosas calles de la ciudad a la luz de la luna, haciendo de esta velada algo inolvidable:

*Ayer pasé la tarde en familia, en la casa de un carpintero. El caso es que una tarde había estado hablando con Moreno de melodías populares españolas y demás, y él me propuso que fuéramos a casa del susodicho carpintero, que según Moreno era un virtuoso de la guitarra, al igual que sus tres hijos y que además tenía una hija que respondía al auténtico tipo español. A eso de las ocho nos dirigimos hacia allí por innumerables callejuelas estrechas y sinuosas, cuesta arriba y cuesta abajo, hasta que por fin llegamos a una casa antigua, cerca del Tajo, y dimos tres golpes de aldaba en el portón. –“¿Quién es?” se oyó; y nosotros contestamos según la costumbre: –“¡Gente de paz!”, tras lo cual se abrió el portón. En un santiamén estaba yo presentado y el motivo de nuestra visita explicado. Bajaron las guitarras de la pared y dio comienzo esa forma de hacer música, monótona y soñadora, interrumpida de cuando en cuando por las canciones de las hijas del carpintero o de los tres aprendices allí presentes. (...) Toda esa noche ha quedado en mi memoria como la página de un libro antiguo. (...) Cuando a las 11 nos despedimos, dimos la mano a toda la familia y el padre dijo con aire solemne la fórmula que se acostumbra: “Considere esta casa como suya”, y cuando ya nos alejábamos por el callejón oscuro, vimos por mucho tiempo aún a la hermosa Petra, de pie en la puerta con la lámpara en la mano, y la escuchamos decir: “¡Vaya con Dios!”. (...) Moreno me condujo cuidadosamente por las calles más fantásticas, que parecían expresamente creadas como decorado de duelos y asesinatos en otros tiempos. (...)*

El día 7 de mayo Edelfelt deja Toledo; refiere en su carta que después de llegar a Madrid fue a ver a Federico de Madrazo para saludarle personalmente *de parte de sus amigos de provincias, Castillo, Goyena, Moreno y Olavarría*. Todavía impresionado por

las sensaciones percibidas en la ciudad de Toledo hace a su madre una poética descripción de sus vivencias junto a sus nuevos amigos:

*¡Ah! No le he hablado a usted de nuestros paseos por Toledo, los tres solos, Moreno, Olavarría y yo. ¡Eran tan extraordinarios y románticos! Durante estos paseos por los alrededores de la ciudad vieja, a la luz de la luna, me embebí de muchas impresiones que sería feliz si pudiera reproducir. Estas leyendas antiquísimas, grabadas en cada esquina contribuían a hacerlos tan extraordinarios. Y miles, miles de leyendas de moros y visigodos y españoles pueblan estas viejas calles; y a la luz de la luna, la vieja ciudad adquiere una vida y un significado del que solamente los elegidos pueden dar fe. La última noche en Toledo estuvimos paseando alrededor del Alcázar, que se parece un poco al castillo de Abo.*

#### 4.9 EL TRÍPTICO DE SAN FERNANDO Y SAN HERMENEGILDO.

A causa de la guerra de la Independencia y el incendio sufrido en 1810, el Alcázar de Toledo había quedado tremendamente maltrecho; en este lamentable estado lo fotografía Charles Clifford en 1855, incluyéndolo en el álbum *Vistas de Toledo y Extremadura*<sup>308</sup>,

Para la restauración del Alcázar de Toledo que concluyó en 1887, el general San Román había contratado a los mejores artistas que pudo en un intento de restituir la belleza y el aspecto majestuoso de siglos pasados, junto con la mejor calidad artística, como un empeño de carácter nacional. Suponemos que a través de Eugenio de Olavarría, el general San Román, encargado de la restauración del Alcázar de Toledo (la Academia de Infantería estaba ubicada allí desde 1875), le encargó un tríptico para las puertas de la capilla, con las figuras de San Fernando y San Hermenegildo.

La noticia del encargo fue reflejada por la prensa a través de varios artículos. El Centro<sup>309</sup>, periódico de ideología liberal-conservadora dirigido por Federico Lafuente, publicó una reseña titulada *En Toledo*, en la que se cambió el nombre del artista de Matías a Tomás. En la sección de noticias del periódico del 14 de julio leemos:

*Anteayer tuvimos el gusto de visitar el magnífico estudio que en esta población tiene el pintor D. Tomás Moreno. En él había una novedad: dos cuadros de encargo para el Alcázar, que es preciso ver para que no pueda tildársenos de apasionados por lo que de ellos podamos decir. Son dos Reyes Santos de épocas*

---

<sup>308</sup> Beatriz Sánchez Torija, Casiano Alguacil. *Los inicios de la fotografía en Toledo*. Colección Almad fotografía, Ciudad Real, Centro de Estudios de Castilla La Mancha, 2006, p. 27.

<sup>309</sup> *El Centro* del 14 de julio de 1886, año I, nº 44, p. 4.

*guerreras (...) San Hermenegildo y San Fernando, los dos igualmente santos y esforzados en la guerra de la Reconquista, pero dominando en el primero el fervor religioso y en el segundo la exageración caballeresca.*

*El pintor se ha servido de apuntes históricos y de diferentes modelos, pero ambos reyes le han resultado hermosos y varoniles (...).*

*El colorido es en ambos enérgico, fuerte, tal vez porque el Sr. Moreno ha tenido en cuenta que van a ser colocados en sitio bastante oscuro; por eso también el horizonte de los dos cuadros es claro (...).*

*Es costumbre de algunos pintores fijarse más principalmente en los toques de efecto, creyendo que siempre ha de cumplirse lo que "pintura y guerra, desde fuera". El Sr. Moreno no pertenece a los que escatiman el tiempo; sus cuadros son muy detallados para que de cerca o lejos pueda apreciarse lo mismo.*

*No sabríamos elegir (...) pero acaso nos inclináramos por San Hermenegildo, cuya mirada tiene una expresión singular, cuyo detalle y proporciones llaman notablemente la atención al primer golpe de vista. La Academia militar está de enhorabuena, pero lo están mucho más Toledo y las Bellas Artes con esos cuadros del Sr. Moreno.*



Matías Moreno: boceto para el díptico de las puertas de la capilla del Alcázar de Toledo en la restauración de 1887, con las figuras de San Hermenegildo y San Fernando. A la derecha, dibujo preparatorio con la imagen de San Fernando; tinta y grafito.

La revista *El Nuevo Ateneo*, en su número de 15 de julio de 1886,<sup>310</sup> da cuenta del último trabajo pictórico de Matías Moreno:

<sup>310</sup> *El Nuevo Ateneo*, 15 de julio de 1886. Año VIII, nº 14, p.110.

*Hemos visitado el elegante estudio del distinguido artista, (...) y hemos tenido el gusto de admirar dos hermosos cuadros que acaba de pintar con destino a la capilla de la Academia General Militar. Son dos preciosos retratos de los monarcas españoles San Hermenegildo y San Fernando; por sus actitudes, la riqueza y precisión con que se hallan estudiados sus detalles se ve que el artista ha trasladado al lienzo dos caracteres llenos de vida, inspirados en el concienzudo estudio de la historia patria. Reciba pues el señor Moreno nuestros plácemes por su acabada obra.*

En septiembre del mismo año se vuelve a publicar un artículo de su director, Milego, resumiendo otro aparecido en el periódico madrileño *El Progreso*; no menciona su autor diciendo que le es imposible transcribir íntegro el texto por su mucha extensión, que ocupa más de tres columnas. Probablemente fue Eugenio de Olavarría el autor de dicho artículo, en el que se hace una descripción del artista y su temperamento, refiriendo los argumentos de sus cuadros con grandes alabanzas, en especial de la última obra destinada al Alcázar de Toledo<sup>311</sup>:

*Son dos grandes lienzos que forman un díptico y representan dos varones ilustres a los que el autor ha tratado con sin igual cariño, no tomando de ellos más que la parte más noble, más pura, más próxima al ideal, y desdeñando lo que en ellos era mortal y perecedero, lo que eran defectos de la edad en que vivían y no imperfecciones de su alma. Uno es San Hermenegildo, severo, grande; aparece en primer término la arrogante figura del príncipe godo, hijo desgraciado de Leovigildo, es el hombre rudo del siglo V, que aún lleva en las abultadas facciones, huellas del aire puro que curtía el rostro de sus padres en las selvas de la Germania, pero es también el mártir que ha recibido sobre su frente la bendición del cristianismo. Un rayo de luz que viene de lo alto le ilumina, bañándole en un resplandor celestial, envolviéndole en una atmósfera de misticismo y poesía, que le hace simpático, y aquel rayo de luz es como la visión de cristianismo que aniquila al bárbaro y hace de él un santo. No lleva espada porque no quiere combatir, sino ganar el cielo, porque el día que luce en el horizonte es el último que dará luz a sus ojos. Estrecha con amor contra su pecho una cruz de oro, y la lleva a sus labios, a la vez que alza la mirada, en la que hay ya algo de sobrenatural y de divino. En el fondo, Sevilla se desarrolla ligeramente con su cielo que encapota ligeramente, rizado celaje, con sus árboles frondosos, cubiertos de verdura, y en el espacio que media entre el santo y la ciudad están indicados varios pasajes de su vida. El otro gran lienzo representa a San Fernando. Han pasado ya algunos siglos; no tenemos que habérmolas con el hombre inculto y bárbaro, próximo aún a la edad antigua, estamos ya en plena edad media y la figura que aparece ante nosotros es de un cumplido caballero, cristiano ya de viejo cuño, para quien el cristianismo es una creencia pero no una súbita revelación. Regio manto cubre su armadura, corona de oro ciñe su cabeza: es un guerrero y un cristiano. Sevilla, la ciudad cara al rey moro, se ha rendido por fin a sus esfuerzos, y allí aparecen en el fondo sus torres coronadas por la media luna, sus ajimeces festoneados de granítico encaje. Y mientras su ejército entra en la ciudad vencida, y los cristianos les reciben como a libertadores, el santo rey con*

---

<sup>311</sup> El Nuevo Ateneo, 1 de septiembre de 1886. Año VIII, nº 17, pp.130-132.

*inspirado movimiento ofrece a Dios la conquista que acaba de hacer, presentándole su espada, mientras con la mirada puesta en lo alto, parece interrogarle para saber si está satisfecho de él. En ambos lienzos está admirablemente retratada de un solo rasgo la época que el artista ha querido representar. San Hermenegildo es el bárbaro convertido, que muere por su nueva creencia. San Fernando, el cristiano que por ella pelea y mata. Aquel es el creyente que adora, éste, el creyente que conquista.*

En el libro *Historia del Alcázar de Toledo* de Martín Arrúe y Eugenio de Olavarría se narra esta restauración a modo de epopeya histórica, poniendo de relieve además de los importantes personajes que lo habitaron, los grandes artistas que dejaron su huella.

Describiendo la capilla y su restauración, se habla del altar de estética plateresca realizado por el tallista Contreras, con tres cuerpos en cuyo centro se hallaba un medallón del siglo XVI que se salvó del incendio de 1810 y que representaba a la Virgen de la silla; Olavarría aventura que podría ser de Berruguete o de un discípulo. El segundo cuerpo quedaba rematado por un friso tallado y el tercero por tres arcos de medio punto, todo marmorizado con toques de oro.

*Cierran el altar un elegante tríptico, cuya cara va toda tallada y en su trasdós van los dos santos reyes de España, San Fernando y San Hermenegildo, cuyos nombres llevan las dos condecoraciones militares de España, de modo que al abrirse para officiar, las dos puertas del tríptico, aparecen en los costados estos dos santos y en el centro la Virgen y San Pedro y San Pablo<sup>312</sup>.*

Olavarría explica la intervención de Moreno, quien pinta las dos hojas interiores, sólo visibles cuando el tríptico estaba abierto:

*El acreditado pintor D. Matías Moreno, premiado en diferentes exposiciones nacionales y extranjeras y cuyo nombre es oído con respeto por todos los amantes de la pintura, es autor del tríptico de efecto realmente maravilloso. En una de las hojas está representado San Hermenegildo, que lleva a sus labios una cruz y la besa piadosamente; en la otra, San Fernando después de la toma de Sevilla, ofreciendo a Dios la espada con que acaba de obtener tan gran victoria. En el fondo se ven representados distintos paisajes (sic) de la vida de ambos santos; y es de admirar a más de las brillantes cualidades pictóricas que enriquecen estos cuadros, el prodigioso carácter de época que ha sabido dar el autor a las figuras en ellos representadas. San Hermenegildo es el bárbaro que abre sus ojos a la luz del cristianismo, rudo, piadoso a su manera, cegado más que convencido por el brillo de la nueva doctrina; San Fernando es el rey cristianísimo, el rey que lucha y vence por la causa de Dios; cristiano por ideas y por convencimiento, el hombre culto, hijo de una civilización adelantada, En San Hermenegildo el cristianismo es perseguido, no es más que fe y sentimiento; en San Fernando el cristianismo*

---

<sup>312</sup> Francisco Martín Arrúe y Eugenio de Olavarría y Huarte, *Historia del Alcázar de Toledo*. Con un artículo necrológico del general Eduardo Fernández San Román Por D. José Gómez de Arce. Madrid, Imprenta de Infantería de Marina. 1889, pp. 175-76.



*lucha ya y vence: es convicción, es deber. Tal aparece en los dos cuadros de Moreno.*

En una nota al pie se dice lo siguiente: *para la reproducción del San Hermenegildo en fotograbado ha servido un magnífico dibujo de la señorita D<sup>a</sup> María Moreno.*

La Ilustración Española y Americana<sup>313</sup> recoge la publicación del libro de Arrúe y Olavarría, en cumplimiento de la disposición testamentaria del general San Román por parte de Francisco Silvela y Manuel F. de Ibarra. En el artículo firmado por Eusebio Martínez de Velasco se explica la restauración de este monumento toledano por San Román y el espantoso incendio ocurrido la noche del 9 al 10 de enero de 1887, que minó su salud, falleciendo en diciembre de aquel año. El general dispuso en su testamento que los beneficios de la venta de la publicación se entregasen al colegio de huérfanos de infantería y al de guerra. El articulista explica que la obra está primorosamente ilustrada por grandes artistas, y entre las obras que reproduce están *San Hermenegildo* y *San Fernando, imágenes que pintó para el tríptico de la capilla del Alcázar el profesor de la Academia, D. Matías Moreno, autor de los conocidos cuadros Ensayo al Órgano y ¡Hojas Muertas! Añadiremos con justicia que los fotograbados del techo han sido ejecutados por dibujos al lápiz del señor Diéguez, y el de la imagen de San Hermenegildo por un precioso dibujo a pluma de la distinguida señorita María Moreno, hija del pintor del tríptico y legítima esperanza para el arte español.*

Desde el encargo del díptico, Moreno mantuvo siempre buenas relaciones con el centro docente militar de la ciudad como se advierte en la noticia publicada por la revista *Toledo*<sup>314</sup> sobre una función religiosa en la Academia en 1889, en la que se describen los adornos del altar, en los que trabajó nuestro pintor, calificados como de *originalidad y buen gusto, sobre todo en cuanto al templete que cobija a la Virgen, imitando el estilo griego*. El artículo concluye con estas palabras: *Cúlpese al buen gusto de la comisión formada por nuestros amigos los señores Argüelles, Lagarde y Matías Moreno. Quede satisfecha su modestia individual dejando en el misterio iniciativas de cada uno, pero permitan en colectividad que nuestro aplauso sea entusiasta.*

El Díptico desapareció en el terrible incendio del Alcázar ocurrido en enero de 1887 aunque a juzgar por las palabras de Adolfo Aragonés de la Encarnación, algo pudo salvarse, pues en la revista *Toledo* de marzo de 1923, en la sección de Efemérides toledanas, firma un artículo con motivo de *la conmemoración del 24 de mayo de 1854 cuando se aprobó el proyecto de la primera reedificación del Alcázar para colegio de Infantería*, en el que menciona a los artistas que contribuyeron con sus obras, entre ellos *Matías Moreno, autor del maravilloso tríptico, que en parte se guarda en el Museo de Infantería*. Esta obra de Moreno se debió perder definitivamente durante la guerra civil.

---

<sup>313</sup> Eusebio Martínez de Velasco, "Recuerdos Artísticos del Alcázar de Toledo. Pinturas del techo del Salón de Honor" en *La Ilustración Española y Americana*. Año XXXV, nº14, Madrid 1887, p.155.

<sup>314</sup> José María Ovejero. "Función religiosa en la Academia", revista *Toledo*, año 1, nº XVII de 15 de diciembre de 1889.

La desgracia quedó también reflejada en la carta que Federico de Madrazo escribe a Moreno el 14 de enero de 1887, quien no puede sustraerse al comentario, conmocionado por la magnitud del suceso:

*(...) Y qué me dice Vd. del incendio del Alcázar?!... por más que se quiera no decir, me parece que si hubiera verdadera vigilancia<sup>315</sup> (tan fácil de establecer en un establecimiento de ésa índole) esas desgracias no ocurrirían.*

#### 4.10 EL ATENTADO.

La noche del 17 de enero de 1887 nuestro artista sufrió un atentado, afortunadamente sin consecuencias. Este hecho quedó reflejado con profusión de datos en el *Nuevo Ateneo* y en las páginas de varios periódicos de Madrid y Toledo. El periódico local *El Centro* difundió la noticia de forma intencionadamente errónea, creando gran confusión entre los lectores, que al final ya no sabían quien había sido la víctima, si Moreno o el director del periódico *El Centro*, Federico Lafuente. *El Nuevo Ateneo* nos lo cuenta así:

*El infame y cobarde atentado de que fue víctima en la noche del 17 de enero último nuestro querido amigo y compañero D. Matías Moreno ha causado tal indignación en nuestra alma que seguramente, si dejásemos correr la pluma a impulsos tan sólo de los sentimientos de que se halla poseído nuestro corazón, la protesta que El Nuevo Ateneo tiene que formular contra la incalificable tropelía cometida en la persona del dignísimo catedrático de Dibujo del Instituto, había de traspasar los límites que nuestro profundo respeto a las leyes nos aconseja, y aún los que el secreto del sumario que se está instruyendo nos impone.*

*El Liberal Dinástico del 29 de enero nos dice con mayor exactitud: la noche del lunes, en la calle del Comercio, frente a la tienda de D. Mariano Ortiz, ocurrió un suceso lamentable (...) Según de público se decía en el lugar de la ocurrencia, nuestro amigo D. Matías Moreno fue agredido por un sujeto que casi a bocajarro le disparó un revólver. Al ruido de la detonación, varios transeúntes y el dueño del inmediato almacén de curtidos, D. Casimiro González, sujetaron al agresor, sin poder encontrarle el arma de que se había servido. Por fortuna el Sr. Moreno salió ileso y la bala no causó otros estragos que la ruptura de varios objetos en el establecimiento del Sr. Ortiz (...) En Toledo, donde nadie recuerda acontecimiento análogo al que acabamos de referir, el atentado de que ha sido víctima el Sr. Moreno ha causado general indignación.*

Sin embargo, las noticias contradictorias no se hicieron esperar, como recoge *El Nuevo Ateneo*. El periódico *El Centro* en su número del miércoles vino a sorprenderme con la noticia de haber sido víctima de una agresión, su director Federico Lafuente<sup>316</sup>.

---

<sup>315</sup> Subrayado en el original. Archivo Moreno-Aguado.

<sup>316</sup> Federico Lafuente López-Elías, periodista y abogado nacido en Lodosa (Navarra), fue redactor de periódicos en Madrid, y Toledo, ciudad en que se instaló. Allí dirigió el *Heraldo Toledano* y *El Centro*, (de

*Nosotros no sabíamos de otra que la sufrida por nuestro amigo Matías Moreno en la calle del Comercio la noche del 17, pues de haber tenido conocimiento de ella, seguramente habiéramos estado al lado de nuestro compañero para protestar contra el atentado. Nuestra sorpresa llegó a su colmo al encontrar en las columnas de El Imparcial, El Liberal y La Correspondencia el telegrama siguiente: “Agresión al director del periódico El Centro”.*



Plaza de la Magdalena con la torre mudéjar al fondo vista por Alguacil y calle del Comercio o *calle Ancha* de Toledo, vista por un fotógrafo anónimo en torno a la última década del siglo XIX, lugar del atentado a Moreno. Publicada por E. Sánchez Butragueño en el blog *Toledo Olvidado*.

---

orientación liberal-conservadora) este último 1886; también escribió en la revista *Toledo*, (1889 a 1890). Miembro de la Real Academia Hispanoamericana de Ciencias y Artes, publicó la leyenda histórica en verso *Zayda* (Toledo: Imprenta, librería y encuadernación de Menor hermanos, 1886) y *El romancero del Quijote: las famosas aventuras del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, en sencillos romances, hechos a la buena de Dios y con el mejor deseo* (Madrid: Librería de Fernando Fe, 1916), que conoció ocho ediciones y estaba adornado con dibujos de Gregorio Valle; cultivó el teatro, con piezas como *Mártir de honor* (Toledo: Menor Hermanos, 1886); *En el crimen el castigo* (Toledo: R. G. Menor, ¿1898?). Escribió piezas dramáticas en colaboración con Francisco Arechavala, como *Deudas de honor: drama en un acto* (Madrid: Impr. de Campuzano, Hnos., 1876) o *Revuelta: juguete cómico en un acto, original y en verso* (Madrid: Impr. de Campuzano, 1876). Se acercó a la novela histórica con *La concepción de Murillo; Novela histórica original* (Madrid: Avrial, 1877) y la novela corta con *Los corazones pequeños: novela contemporánea* (Madrid: Imp. de La Patria á cargo de F. G. Pérez, 1883) y *En el Filandero: cuentos de la montaña*, con ilustraciones de José Vera González y Pablo Santamaría (Madrid: Librería de Fernando Fe, 1911); también escribió literatura infantil *Para niños. Tardes grises. Impresiones íntimas en líneas cortas*, Madrid: Fidel Giménez, s.a., con ilustraciones de Vicente. Cutanda. Es conocido también por ser el padre del novelista Marcial Lafuente Estefanía.

*El Globo* del día 30 desmiente esta afirmación y pone las cosas en su sitio: en el número de *El Día* correspondiente al viernes último, leemos con gran sorpresa que Federico Lafuente, director de *El Centro* presenta denuncia contra los autores del atentado y supone que ha sido otra persona que echa la culpa a su hermano. Como de costumbre, *El Día* no sabe lo que se pesca, pues hace días se dictó el auto de procesamiento contra Ruperto Lafuente, hermano de Federico, como autor de un atentado cometido contra un digno catedrático del Instituto.

En efecto, el autor del atentado fue Ruperto Lafuente, hermano del director del periódico, aunque se desconocen las razones que movieron a este muchacho a disparar contra Moreno. Pudiera ser un alumno del Instituto, desesperado por sus calificaciones escolares, o producto de los roces de su hermano el periodista y su profesor, pero todo son conjeturas; la orden aparecida en el Boletín Oficial de la provincia el 26 de enero aclara los hechos, aunque no las razones, de este embrollado asunto:

*D. Cristino Piñeiro Fernández, juez de instrucción de esta ciudad y su partido, por la presente requisitoria se cita, llama y emplaza a D. Ruperto Lafuente y López, natural de Asenjo provincia de Logroño y vecino de Calcena, en la de Zaragoza, soltero, de 19 años de edad, estudiante, cuyas demás señas del mismo se ignoran y el cual resulta haberse dirigido al expresado Zaragoza donde se dedica accidentalmente al negocio de vinos, para que en el término de 15 días que deberán contarse desde el en que se inserte en La Gaceta de Madrid, comparezca en la Sala audiencia de este juzgado a responder los cargos que resultan en sumario que contra el mismo se instruye por homicidio frustrado en la persona del vecino de esta capital D. Matías Moreno y González, previniéndole que si no comparece le parará el perjuicio a que hubiese lugar en derecho. Al propio tiempo se ruega a todas las autoridades así civiles como militares e individuos de policía judicial, procedan a la busca y captura del indicado D. Ruperto Lafuente y caso que fuere habido le pongan a disposición de este juzgado.*

El autor del atentado no compareció nunca ante el juez y nunca más volvió a vérselo por Toledo.

#### **4.11 MATÍAS MORENO Y EL INSTITUTO DE TOLEDO**

El Instituto Provincial de Segunda Enseñanza de Toledo se inauguró en 1845 con sede en el severo edificio neoclásico del arquitecto Ignacio Haan, construido por iniciativa del cardenal Lorenzana. Ese mismo año se había suprimido la Universidad de Toledo como consecuencia de la ley Pidal, cerrándose los colegios universitarios de Santa Catalina, San Bernardino y San Eugenio, que estaban sufriendo desde la guerra de la Independencia un prolongado declive. Hubo algunos intentos de recuperar la enseñanza

universitaria sobre 1872,<sup>317</sup> pero la proximidad de Madrid y las crisis económicas abortaron cualquier intento.

En 1850 José Amador de los Ríos<sup>318</sup> realizó una visita al Instituto, dirigido entonces por Manuel María Herreros. Según el informe de la visita tenía seis espaciosas aulas y una más pequeña, algunas con bancos y otras con graderíos; *en unas y otras hay comodidad para los estudiantes y puede el profesor dominar la clase*. La biblioteca estaba a cargo del profesor de matemáticas Narciso Barsi, y estaba compuesta por 30.812 volúmenes; para completar la dotación de la cátedra de historia natural se llevó desde el Palacio Arzobispal la colección del cardenal Lorenzana.

El Instituto absorbió la enseñanza de dibujo que se impartía en la Real Academia de Dibujo de Santa Isabel, sostenida por la Económica toledana, hacia mediados de siglo. En un oficio de 1861 dirigido al Director General de Instrucción Pública se dice que toda la Academia de Dibujo de la Sociedad Económica de Amigos del País debía pasar al Instituto y según deseos de la junta provincial la Diputación se haría cargo de los gastos para sostener la clase pública de agricultura y dibujo; en el informe anual se apunta la posibilidad de permutar los terrenos del jardín botánico de San Juan de los Reyes a la zona de Santa Leocadia, más fértil y con más agua.



Dos fotografías anónimas de Instituto de Toledo. El edificio fue construido por Ignacio Hann siguiendo los deseos del cardenal Lorenzana. En la foto del patio puede verse a Moreno envuelto en su capa y apoyado en una columna.

<sup>317</sup> Hilario Rodríguez de Gracia, "Celedonio Velázquez y Longoria" en *Biografías y Semblanzas de profesores. Instituto "El Greco" de Toledo (1845-1995)*. Toledo 1999, pp. 289-305.

<sup>318</sup> A.G.A. Caja 32 / 9279. Informe dirigido al Rector de la Universidad Central de Madrid sobre la visita de inspección efectuada el 10 de septiembre de 1850 por José Amador de los Ríos en el Instituto de Toledo.



La junta provincial de Instrucción Pública de Toledo, atenta a las necesidades docentes, solicitó al ministro de Fomento el 30 de mayo de 1863 la creación de una cátedra de dibujo lineal y de adorno para el Instituto de Toledo:

*Las circunstancias especiales de esta provincia y el gran número de jóvenes que en ella se dedican a las artes y concurren con asiduidad a la Academia de Dibujo que viene sosteniendo, aunque en muy notable decadencia, la Sociedad Económica de Amigos del País, hicieron concebir a esta junta el pensamiento de crear y agregar al Instituto de Segunda Enseñanza una cátedra de dibujo lineal y de adorno, que respondiendo a la apremiante necesidad de la época inicie y perfeccione a los jóvenes que en ella concurren en un arte de tan útiles y fecundas aplicaciones. Acogido este pensamiento con benevolencia por la Excelentísima Diputación Provincial y consignada en el presupuesto del año económico la cantidad de 14.000 reales para sueldo del profesor y gastos de instalación, la junta ha creído oportuno proponer a la aprobación de V.E. tal determinación, suplicando al propio tiempo, que si la mereciere, se dignara V.E. comunicar las órdenes convenientes para que utilizando el material disponible que se encuentra en el Instituto y los 4.000 reales que para este objeto se presuponen por la referida diputación se provea el local en donde haya de instalarse la cátedra de todo menaje científico necesario, a fin de que desde el primer día del próximo curso pueda darse principio a la enseñanza.<sup>319</sup>*

Gracias a los libros de actas, tomas de posesión, libros de memorias, libros de gastos de material del archivo del Instituto El Greco, instancias, oficios y comunicaciones del Archivo de la Administración es posible reconstruir en parte la historia de nuestro pintor en su faceta de catedrático, tan importante para él como la de artista.

Moreno llegó como sustituto de cátedra el curso 1866-67; la primera mención a su clase de dibujo se hará en la apertura de curso de 1867, publicada por el periódico *El Tajo*. Fue nombrado catedrático de la plaza del Instituto de Toledo el 3 de abril de 1868 tras las oposiciones.<sup>320</sup>

El día 21 de marzo se pasó un oficio a todos los catedráticos del Instituto para que presentasen el programa de sus asignaturas, con objeto de enviarlos a la Dirección General de Instrucción Pública antes del primero de abril. Desgraciadamente no se ha conservado el original, aunque sí han llegado hasta nosotros muchos cuadernos con apuntes y borradores, ya que a Moreno le gustaba todo bien ordenado y elaboraba mucho las materias a impartir en sus clases, además del inconveniente de no existir en España ningún manual de la asignatura, hasta finales de siglo.

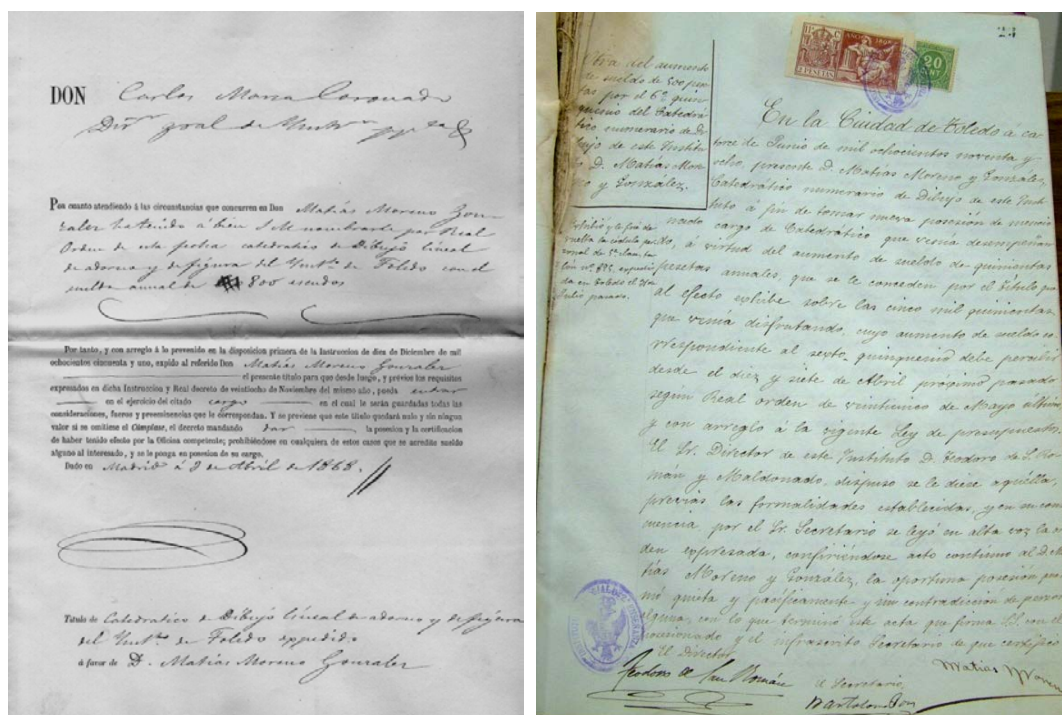
---

<sup>319</sup> A.G.A. Caja 32 / 9279. Instancia dirigida al ministro de Fomento por la junta provincial de Toledo; en una nota adjunta a esta instancia se especifica que se crea la cátedra de dibujo dotada con 14.000 reales, distribuidos de la siguiente forma: 8.000 para el catedrático y 6.000 para los gastos de material.

<sup>320</sup> Archivo Municipal de Toledo. Periódico *El Tajo*. N.º 19 del sábado 9 de mayo de 1868, p. 3. La noticia dice: *también ha sido nombrado en propiedad, previa oposición, catedrático de dibujo, de adorno y de figura del Instituto de Toledo, el aventajado joven pintor, D. Matías Moreno, que hacía tiempo desempeñaba este cargo interinamente, propuesto en primer lugar por el jurado correspondiente.*

Este mismo año, preocupado por la marcha de sus clases y viendo el bajo nivel de conocimientos entre sus estudiantes, tuvo la idea de crear una *clase especial de estudios superiores en beneficio de los alumnos más adelantados*. Se impartía por la tarde, después del toque de oración, y duraba dos horas, siendo totalmente gratuita. Algunos años más tarde Moreno la dedicó también a los obreros.

Esta enseñanza altruista hizo brotar en él su vocación como maestro y, por el contrario, le perjudicó en su labor de pintor profesional, ocupándole tiempo y dinero, sin reportarle ningún mérito académico, ni reconocimientos de ningún tipo por parte de los organismos oficiales de la ciudad ni del Ministerio de Instrucción Pública. Tanto el Instituto como la Diputación Provincial aprobaron su funcionamiento pues, aunque no era enseñanza oficial, redundaba en beneficio del alumnado y a la larga, de la poco ilustrada sociedad toledana. El Instituto prestó sus instalaciones mientras que la vigilancia y limpieza, a cargo del portero, las sufragaba la Diputación; en el libro de actas consta una reclamación de este último, Carlos Blázquez, pues ante el cambio en la situación docente solicitó que *se le aumente el sueldo al ser mayor su trabajo con motivo de la clase de dibujo*.<sup>321</sup>



Título de catedrático de Dibujo lineal, de adorno y de Figura, firmado en Madrid el 3 de abril de 1868  
Toma de posesión del cargo con motivo de aumento de sueldo, el 14 de junio de 1898 Archivo Histórico provincial de Toledo.

Moreno estaba muy orgulloso de su clase de Estudios Superiores que se impartía en el mismo aula de dibujo del Instituto; aunque ya comentamos que la Diputación se

<sup>321</sup> Diputación Provincial de Toledo. Libro A-12, Actas Civiles 1867-68. Sesión del 29 de febrero de 1867, p. 139.

hacía cargo de los gastos de alumbrado, limpieza y vigilancia, los materiales necesarios los compraba él mismo: láminas para copiar con diversos géneros (paisajes, retratos, bodegones, arquitecturas, etc.), todo tipo de esculturas y fragmentos en yeso, así como lo preciso para las clases de repujado y cincelado. Esta clase de estudios especiales tuvo entre el alumnado una excelente acogida, ya que en Toledo eran pocas las instituciones que se dedicaban a la enseñanza del dibujo en estos años. Ya hemos visto cómo se daban algunas clases en el Centro de Artistas e Industriales, la Económica de Amigos del País, etc, pero de nivel elemental. Repetidas veces reclamó el pintor premios de mérito para estar mejor situado en el escalafón de catedráticos, advirtiéndole que estas clases no estaban totalmente subvencionadas, ni su trabajo remunerado.

Emiliano Castaños Fernández, catedrático de Ciencias naturales, pintor y Académico, recordando al rejero toledano Julio Pascual, rescataba de sus recuerdos infantiles la clase de Moreno en el Instituto:

*Recuerdo cuando a mis doce años, al regresar por la noche hacia mi casa, pasando por el Instituto Nacional y Técnico (como entonces se llamaba) me agradaba subir y bajar por las escaleras –entonces no había verjas– para curiosear por las ventanas parte de los modelos de yeso y a los dibujantes que los copiaban, alumnos que no eran precisamente de bachillerato, porque las clases de esa enseñanza se daban todas por la mañana y no sé si el director del Instituto o el Estado autorizaban a D. Matías Moreno, artista galardonado en varias exposiciones por sus cuadros de género, modalidad muy en boga en el XIX, para que diera las enseñanzas del dibujo en la planta baja del mencionado edificio, o sea donde ahora están la dirección y las oficinas de secretaría (...) Entre los alumnos que acudían a recibir las enseñanzas en aquel sitio estaba Julio Pascual.<sup>322</sup>*

En los *Libros de Tomas de Posesión* conservados en el archivo del Instituto *El Greco*, se ven reflejadas las fechas de todos sus nombramientos y los pocos y espaciados aumentos de sueldo, algunos por antigüedad y otros, sacados a pulso al Ministerio de Fomento o a la Diputación Provincial de Toledo. El primer nombramiento es el 30 de noviembre de 1866, cuando toma posesión como catedrático sustituto de dibujo lineal, de adorno y de figura, en un primer contacto con la Imperial Toledo, y con un sueldo de 583 escudos y 333 milésimas. Tras superar las oposiciones obtuvo esta plaza en propiedad, haciéndose cargo de la misma el 17 de abril de 1868, con un sueldo de 800 escudos anuales. Según el reglamento de catedráticos, se retenía al interesado la cuarta parte del sueldo para descontarle el importe del título, que podía efectuar en un único pago si así lo deseaba.

En el libro de Actas queda constancia de una solicitud que el director del Instituto eleva a la Diputación Provincial<sup>323</sup> para que se igualen los sueldos de los catedráticos toledanos de segunda y tercera clase con los de primera, según la circular de la Gaceta de Madrid del 9 de septiembre. En la sesión del 17 de diciembre de 1869, la Diputación debate la comunicación del Instituto, aunque resuelve no modificar el estado de cosas puesto que además de originarse un mayor gasto con esta reforma, la situación económica

---

<sup>322</sup> Emiliano Castaño Fernández, “Julio Pascual, artista” en *Toletum*, nº 4, 1967, pp. 118-122.

<sup>323</sup> Archivo de la Diputación Provincial, libro de actas civiles nº 13, 1869. Sesión del 8 de febrero de 1869, p. 44, (p. 385).

de la Diputación era muy precaria. En las actas se dice que *no se juzga conveniente por ahora para no aumentar el déficit, por más que se reconozca que el profesorado está muy mal remunerado, y que su deseo sería y es, no escatimar gasto alguno que pueda redundar en beneficio de la enseñanza*. Pero a la vez hace notar que la vida en provincias es más barata que en las capitales de primera clase por lo que no se encuentra el asunto tan acuciante.

La Cátedra de Dibujo aparece reflejada algunas veces en los Libros de Actas como *Escuela de Dibujo*, con carácter totalmente independiente del resto de asignaturas; en el curso 1870-71 se dice lo siguiente:

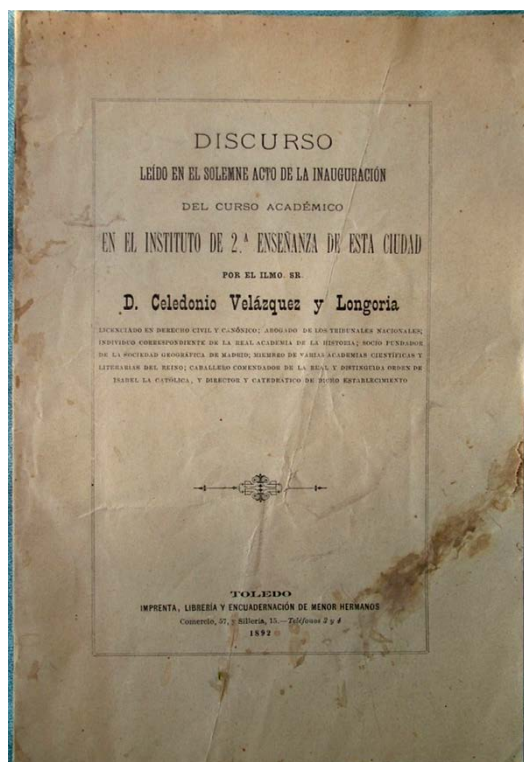
*En dicha Escuela se han hecho mejoras notables, pues se halla dotada de cuantos modelos se necesitan para la enseñanza del dibujo lineal, topográfico, de adorno y de figura y de yeso. Su celoso y entendido profesor, señor Moreno, ha creado una enseñanza de estudios superiores, o sea, del antiguo, a fin de que la juventud asistente aproveche e imite las tantas bellezas artísticas como encierra la historia; cuyos trabajos de los alumnos expuestos al público han llamado la atención de las personas competentes, comparando algunos con los presentados a la Academia de San Fernando de Madrid.*<sup>324</sup>

Según el cuadro de asignaturas sabemos que Matías Moreno tenía clases todos los días de ocho y media a diez de la mañana, y por la tarde, desde el toque de oración, dos horas más dedicadas a su clase especial para *la enseñanza de los obreros*.

En 1870 se premió a Ricardo Arredondo como alumno del Instituto en la clase de Estudios Superiores de Dibujo y en torno a esta fecha, le tomaría Moreno como alumno particular. También se le concede premio a Ángel Bueno y Lázaro, alumno aventajado que será más tarde ayudante de cátedra, y a partir de 1902, profesor de la Escuela Superior de Artes Industriales.

---

<sup>324</sup> Libros de memorias del Instituto de Toledo. Curso 1870-71. Archivo del IES El Greco de Toledo. p. 20.



INSTITUTO DE TOLEDO 53

CUADRO NÚM. 18

PERSONAL FACULTATIVO DE ESTE INSTITUTO

DIRECTOR  
**Dr. D. Teodoro de San Román y Maldonado.**

VICE-DIRECTOR  
**D. Matías Moreno y González.**

SECRETARIO  
**Lic. D. Bartolomé Pons y Meri.**

BIBLIOTECARIO  
**Dr. gr. D. Luis Hoyos y Sáinz.**

Núm. en el Cuadro de 1898	CATEDRÁTICOS NUMERARIOS.	Fecha de ingreso en el Profesorado numerario.	Domicilios.
113	D. Matías Moreno y González....	17 Abril 1868.	Bajada de la Cava, 1.
242	Dr. D. Teodoro de San Román y Maldonado.....	9 Marzo 1880.	Instituto, 19.
307	Lic. D. Antonio de Aquino é Izardo.	27 Marzo 1884.	San Pedro, 6.
331	Lic. D. Eduardo Borges y Alegre..	16 Mayo 1887.	Juego de Pelota, 2.
397	Dr. D. Ventura Reyes y Prósper..	8 Febrero 1891.	Santa Isabel, 6.
417	Lic. D. Luis Olavarieta y Lacalle.	20 Agosto 1891.	Vicario, 13.
438	Lic. D. Bartolomé Pons y Meri....	7 Julio 1892...	Sierpe, 9.
476	Dr. gr. D. Luis Hoyos y Sáinz.....	11 Julio 1895..	Dos Codos, 9.
502	Dr. gr. D. Juan José Daza de Campos	7 Julio 1897...	Pozo Amargo, 21.
PROFESOR DE RELIGIÓN			
"	Dr. D. José Rizo y López.....	"	Cuesta de la Mons, 16.
PROFESOR DE GIMNÁSTICA (INTERINO)			
"	D. Angel Janco y Polanco.....	"	Plaza del Seco, 2.
PROFESORES AUXILIARES			
SECCIÓN DE LETRAS			
"	Dr. D. Juan Marina y Muñoz.....	"	San José, 12.
"	Lic. D. Anastasio Vargas y López.	"	Lechuga, 13.
SECCIÓN DE CIENCIAS			
"	Lic. D. Mateo Salinero y Sancha..	"	Plaza de San Justo, 4.
"	Lic. D. Faustino Espluga y Sancho.	"	Refugio, 3.

V. B.  
El DIRECTOR,  
Dr. San Román.

EL SECRETARIO,  
Bartolomé Pons.

Portada del discurso del director, Celedonio Velázquez, con motivo de la inauguración del curso 1891-92 y cuadro del profesorado del Instituto durante curso de 1892.

En agosto de 1870, Moreno dirigió una instancia a la Diputación de Toledo, entidad que sufragaba una parte del sueldo de los catedráticos del Instituto, por motivos económicos buscando la equiparación de su sueldo con sus compañeros, ya que la asignatura de dibujo, junto con la de religión y la de gimnasia, eran optativas y de régimen diferente al resto de materias, por lo que se hallaban en inferiores condiciones con respecto a las demás, tanto en dotación económica como en estimación por parte del resto del profesorado. Dice la instancia que:

*En las academias provinciales se remunera con la asignación de 12.000 reales anuales. No obstante, el interesado sólo cuenta con la exigua de 2.000 pesetas (8.000 reales), que con los descuentos correspondientes quedan reducidas a percibir 1.800.*

Añade además que no es justo *que el profesor de esta localidad, competente en los conocimientos de su arte para explicar y enseñar a sus discípulos (...) se halle postergado con una asignación inferior a la de sus compañeros.* El 26 de agosto de ese mismo año fue atendida su petición, elevándose su sueldo de 2.000 a 2.500 pesetas.

El siguiente curso, a causa del elevado número de alumnos, se nombró a un auxiliar de cátedra meritorio, es decir sin sueldo: el arquitecto Ramiro Amador de los Ríos, hijo del erudito y anticuario José Amador de los Ríos. Fue arquitecto municipal y entre sus obras destaca la remodelación y finalización del Teatro de Rojas, proyectado por Luis A. Fenech. Ramiro hizo gran amistad con Moreno, ayudando al pintor en la



ejecución de los planos y proyectos de su casa de San Juan de los Reyes. Siempre que estaba fuera de Toledo le enviaba postales o fotografías dedicadas de sus obras como recuerdo.

En lucha perpetua con la burocracia, vuelve a dirigir una instancia al Ministerio de Fomento en 11 de abril de 1872 solicitando se le expida un documento oficial que acredite su nuevo sueldo como catedrático, a fin de garantizar la percepción de su nómina:

*Según aparece en la certificación que acompaña, expedida por el Secretario de la Excelentísima Diputación de esta Provincia y con el visto bueno del Señor Gobernador de la misma, aquella asamblea provincial acordó en sesión celebrada en 26 de agosto de 1870, elevar el sueldo de catedrático de 2.000 pesetas que disfrutaba el recurrente, como tal catedrático de dibujo por oposición, al de 2.500 pesetas que venían gozando los demás profesores del citado establecimiento de enseñanza (...). Este aumento de sueldo, Excelentísimo Señor, y dicho sea con modestia, no sólo obedeció a los honrosos o buenos resultados que dio la cátedra que tiene la honra de desempeñar el recurrente, sino también a la facultad que concedió a las diputaciones (...) para poder aumentar el sueldo de los catedráticos hasta igualarlos con el que disfrutaban en los demás institutos. Por lo que suplica Moreno, se digne usted decretar se me libre y entregue la certificación o título administrativo correspondiente al nuevo sueldo que disfruto, como catedrático que soy de dibujo del Instituto de esta provincia.*

El documento solicitado llegó a manos del artista tres meses más tarde, comunicándose la Diputación mediante un oficio.

Desde este momento veremos que siempre que Moreno dirige alguna instancia al Ministerio utiliza unos términos muy parecidos, limitándose a hacer variaciones sobre un mismo modelo. Quizá sea consecuencia de la precaria situación de los catedráticos españoles durante las décadas del 70 y el 80. Desde Valladolid, los profesores de dibujo iniciaron una campaña que se extendió a toda la Península, recabando firmas para intentar atajar el problema, que no tuvo solución hasta la década de los 90.

En la memoria del curso 1875-76, en que Francisco Sánchez Roa fue nombrado sustituto de cátedra de Dibujo, se halla el siguiente párrafo aludiendo a la Clase Especial de Estudios Superiores que impartía gratuitamente Matías Moreno:

*Trabajando los señores catedráticos con la perseverancia y celo que son públicos y notorios, han contribuido con sus explicaciones y doctrinas al bien de la juventud aplicada. Esta lo recibe a la vez en la de dibujo lineal, adorno y figura, en horas convenientes para todos los alumnos que la buscan y en particular para los artesanos, los que todos hallan esmerada instrucción y los más aplicados, notables adelantos.*<sup>325</sup>

---

<sup>325</sup> Libros de memorias del Instituto de Toledo. Curso 1875-76. Archivo del IES El Greco de Toledo. p. 8.

Al año siguiente consta que se adquirieron, con destino a la cátedra de dibujo, *doce modelos de adorno de estilo árabe, sacados del Palacio de la Alhambra de Granada*<sup>326</sup>.

En 1876 dirige una instancia de enorme interés al Director General de Instrucción Pública porque clarifica la situación en la que se veía el pintor; dice la instancia:

*El que suscribe, catedrático propietario de dibujo lineal, de adorno y de figura del Instituto de Toledo, ha visto en el proyecto de escalafón que se halla comprendido con el número 459 en la sección IV, y como quiere que por sus años de servicio y por los méritos que acredita la adjunta certificación de su hoja de servicios, se cree con derecho a determinada recompensa, y se atreve a exponer ante la ilustrada consideración de V.E.I. algunas circunstancias en confirmación de ello. Al tomar posesión de mi cátedra no pude por menos de notar un gran vacío que en mi clase de estudios elementales existía, porque llamada esta población a tomar un gran desarrollo industrial con su renombrada Fábrica de Armas, faltaba un centro donde los jóvenes más aventajados y de pocos medios, pudieran adquirir los conocimientos del yeso, de adorno y de figura, y algo de natural, completando su educación artística; no es ocasión de referir al V.E.I. la suma de dificultades con que el concurrente tuvo que luchar para realizar su pensamiento. Se realizó por fin en 1868 y en ocho años de existencia que lleva dicha clase, es el testimonio más elocuente de su actividad y provechoso resultado, los premios y accesits conseguidos y los trabajos que todos los años durante el mes de junio se exponen al público en una de las aulas del Instituto. Nada, absolutamente nada, ha percibido el exponente por este aumento de trabajo y de responsabilidad, antes por el contrario, su sueldo no está nivelado con el de los demás catedráticos y su interés y celo le han retenido en su aumento de trabajo en perjuicio de sus intereses como artista, y ha preferido su amor al arte facilitar a honrados industriales medios de poder contribuir con sus obras a la gloria y renombre de nuestras artes. Comprenda muy bien que si su interés de que ha dado muestra por tanto tiempo no encuentra en esta ocasión el estímulo que vivifica el trabajo, podría llegar un día, en que más atento a su salud e intereses particulares, suprima esa clase sin que por ello falte en nada al estricto cumplimiento de sus deberes. Si las razones expuestas son de alguna valía, suplica a V.E.I., que teniéndolas en consideración le conceda alguna remuneración con un premio de mérito en el escalafón que ha de publicarse, a cuya gracia quedará sumamente reconocido. Dios guarde a V.E.I. muchos años.*

*Toledo, a 6 de mayo de 1876.*

*Matías Moreno*

En este documento encontramos una idea aproximada del entorno docente y social en que se movía, así como de su forma de pensar; el carácter de este artista tiene un algo de difícil, un indomable orgullo e incluso un deje de amargura por la falta de respaldo de la Administración ante una situación social que exigía una mayor dedicación

---

<sup>326</sup> Aunque no se mencionan los originales reproducidos, uno de ellos podría ser un relieve de escayola policromado que se conserva actualmente en la Escuela de Arte, donde fue a parar todo el material didáctico, ya que la clase de dibujo se impartió allí desde su inauguración en 1902.

y una más amplia oferta de estudios; con esta petición no buscaba compensación económica sino un premio de mérito que le otorgase mayor prestigio frente al claustro de catedráticos del Instituto en el que se sentía relegado y la posibilidad de obtener un mejor número en el escalafón. De momento no se ha podido encontrar ningún documento en respuesta a esta solicitud.



Fachada del Instituto de Segunda Enseñanza de Toledo. Fotografía anónima, col. Luis Alba, Archivo Municipal, Toledo.

Tan sólo un mes después dirige a la Diputación de Toledo una instancia muy similar a la anterior, en la que cambia su petición de premio de mérito por sus necesidades materiales, solicitando *una justa nivelación de su sueldo*, de 10.000 a los 12.000 reales que cobraban los demás catedráticos.

En febrero de 1877 es autorizado por la Diputación para crear otra clase de estudios superiores del natural; en su hoja de servicios afirmaba que *durante algunos años ha completado los estudios de los alumnos más aventajados en las clases de dibujo haciéndoles pintar a la acuarela y al óleo*. Moreno, además de buen profesor preocupado por sus alumnos, solía dar muy buenas notas, sobre todo en sus primeros años de enseñanza; como ejemplo, en el curso 1878-1879, de los 59 matriculados obtienen sobresaliente 22 alumnos, 10 la calificación de notablemente aprovechado, 26 aprobado y solamente un alumno *reprobado*, que superó la materia en septiembre.

En octubre de 1879 Moreno dirige una instancia al Director General de Instrucción Pública solicitando un premio de mérito perteneciente a la categoría de 3ª clase que estaba vacante en el escalafón de institutos. Se le denegó la petición contestándole que *no habiendo cumplido este profesor lo que preveía la R.O. de 23 de*

*agosto de 1878, es retirado del concurso y devuelta la instancia al Instituto de Toledo.* El oficio, fechado en Madrid el 30 de octubre de 1879, llegó a sus manos dos años más tarde, lo que da idea del enorme retraso de los procesos burocráticos. En el periódico se hacía publicidad de la apertura del plazo de matriculación para el curso 1879-80, que abarcaba desde el día 1 al 30 de septiembre, siendo el importe de los derechos 8 pesetas por asignatura y 2,50 por la inscripción.

En los libros de memorias podemos atisbar algunos datos curiosos sobre la enseñanza de esta época y la personalidad de Matías Moreno como docente, aunque desgraciadamente faltan los ejemplares que van desde la fundación hasta el año 1870. En el capítulo de gastos de material correspondientes al curso 1880-81 se refleja el pago de 6 pesetas con 45 céntimos *por una libra de bujías, libra y media de cerillos y dos paquetes de cerillas para la clase de dibujo*; también se muestran frecuentes pagos a diferentes personas que posaban como modelos en las clases de dibujo, que percibían 0,50 pesetas por sesión. Igualmente consta el abono de 7,50 pesetas al fotógrafo Casiano Alguacil *por los cuadernos 18 al 22 inclusive de la obra titulada Monumentos Artísticos de España a que está suscrito el Instituto.*

El carácter difícil que como artista se le atribuía a Matías Moreno hizo que sus relaciones con sus compañeros de claustro fueran muy dispares: por un lado hizo grandes amigos y por otro, enemigos irreconciliables. El sistema de enseñanza de la época era muy rígido y estaba férreamente apegado a un sistema jerárquico y burocrático que siempre se le hizo antipático a nuestro pintor. A esto hay que sumar que su asignatura tenía carácter especial y no era obligatoria; la materia del dibujo artístico, junto con religión y gimnasia, se gestionaban de manera independiente, incluso los gastos se llevaban a parte. La igualdad de prestigio y de sueldo fue una de las cosas por las que más luchó Moreno durante toda su vida.

El día 13 de enero de 1882 tuvo lugar el primer claustro del año, en el que hubo grandes protestas por parte de Moreno, y tan fuerte oposición que el director convocó otro extraordinario al que sólo asistieron él, el secretario y dos catedráticos, además de Moreno

Es la única vez que encontramos en unas actas una extensa referencia a nuestro pintor, de lo que se deduce que la situación provocada por la discusión entre Moreno y el director debió ser grave. Se trataba de una petición que había cursado durante su estancia en París, para que el Instituto adquiriese nuevos materiales para su cátedra; naturalmente su fogosa y apremiante solicitud, hecha por carta desde París durante las vacaciones de Navidad, fue desatendida por el director, hombre muy pausado y amante de hacer las cosas bien, por la vía legal, haciendo oficios para todo. Moreno se indignó mucho ante lo que consideraba una falta de interés para su cátedra y sus necesidades, diciendo muy ofendido que de ser tratado así nunca volvería a pedir nada. En el acta de la sesión se percibe la actitud tranquila del director y la conciliadora del secretario, amigo de Moreno, ante la gran indignación y disgusto del pintor. Este incidente es significativo para hacerse una idea de las tirantes relaciones que mantuvo siempre con algunos catedráticos y especialmente con el director, Celedonio Velázquez y Longoria. Dice así:

*El señor Moreno hizo uso de la palabra refiriéndose a un acuerdo del claustro para que en el ejercicio actual se atendiera perfectamente a la consignación del material científico ante las necesidades de las cátedras de dibujo y de agricultura, y se refería a aquel acuerdo porque con motivo de su residencia en París durante su periodo de vacaciones había enviado desde allí una nota detallada de los modelos y útiles de enseñanza que debieran adquirirse para su cátedra, no habiendo conseguido si quiera contestación.*

*El Sr. Director contesta al Sr. Moreno, manifestando que si bien es cierto el acuerdo del claustro a que se refiere, no pueden en absoluto desatenderse las exigencias de las demás clases y las atenciones que con cargo al capítulo correspondiente del material científico pudieran estar pendientes de pago al comenzar el ejercicio, como se había acordado en el claustro anterior, visto lo ocurrido con algunas máquinas del gabinete de física enviadas a Madrid para su compostura por el malogrado compañero Sr. Delgado Vargas, y hubo que abonar con cargo al presupuesto corriente. Pero además había otra circunstancia muy especial que puede explicar satisfactoriamente la falta de fundamento que tienen los cargos hechos por el Sr. Moreno, y es que la nota a que ha hecho referencia, enviada desde París al oficial de la secretaría no podía resolver nada, porque ni la dirección tuvo conocimiento de ella en tiempo oportuno, ni aunque la hubiera tenido, podía decretar en ella la adquisición de lo que se indicaba. El Sr. Moreno sabe perfectamente cuáles son los medios que la ley señala y cuáles son los procedimientos que los reglamentos establecen para las peticiones que los srs. profesores tengan que hacer en beneficio de la enseñanza. Pida pues el Sr. Moreno en debida forma lo que crea necesario para su cátedra y esté seguro que la Dirección ordenará se adquiera lo que buenamente pueda adquirirse, desde luego, dentro de lo consignado en el presupuesto y lo que a fin de ejercicio consientan las economías hechas en el capítulo correspondiente.*

*El Sr. Moreno insiste en lo que tenía manifestado, condoliéndose de que su cátedra sea la más desatendida, cuando todos convienen, sin embargo, en la necesidad de las reformas que la pongan en condiciones de servir para la enseñanza y cuando había observado mejoras y reformas no tan necesarias en este establecimiento.*

*El secretario que suscribe (Saturnino Milego) manifiesta al Sr. Moreno que no deben extrañarle determinadas reformas y adquisiciones llevadas a cabo recientemente porque el presupuesto está dividido en diversos capítulos y cada partida de las consignadas tiene su debida aplicación. Por lo demás el Sr. Moreno sabe muy bien que el que suscribe ha sido quizá el primero en pedir la reforma de la cátedra de dibujo y que se atiendan las necesidades de la enseñanza lo mismo en esa clase que en todas las demás, por más que comprende que dicha reforma no puede acometerse de una vez y con cargo a un solo presupuesto.*

*El Sr. Director termina esta discusión refiriéndose a una de las afirmaciones del Sr. Moreno acerca de que no volvería a pedir nada para su cátedra, le manifiesta que la dirección, ahora como antes y como en lo sucesivo se hará, para que pueda ordenarse la adquisición de material científico, es indispensable que los señores profesores presenten oficios de pedido: así lo exige el orden, el reglamento y las formalidades de la contabilidad. Y el Sr. Moreno, en concepto del Sr. Director, ha mostrado siempre una resistencia a pedir de oficio lo que necesita para su cátedra,*



*resistencia que no se comprende dado el interés que manifiesta sentir por la enseñanza.*

*Y no habiendo otros asuntos (...) se levantó la sesión.*<sup>327</sup>

Moreno, que se sintió terriblemente ofendido, no volvió a asistir a ningún claustro hasta mayo de 1883; para mayor disgusto del pintor, que no asistió al de febrero, se acordó que para pagar los materiales adquiridos con destino a la cátedra de historia natural se utilizasen los fondos que en principio se destinaron a las de agricultura y dibujo.

Según su hoja de servicios, en el curso de 1882-83, con el fin de completar la educación artística de algunos alumnos industriales, creó una clase especial de modelado, de repujado y de cincelado en hierro<sup>328</sup>.

El claustro del 21 de mayo de 1883 da una idea clara de cómo la cátedra de dibujo era de diferente régimen a las demás y de cómo Moreno organizó y dividió sus contenidos, siempre según el modelo oficial, ante la diversidad de materias que él mismo debía impartir y el creciente número de alumnos:

*El secretario que suscribe hizo algunas observaciones respecto a la cátedra de dibujo, pues la diversidad de estudios que comprende exigía se clasificasen sus enseñanzas a los efectos del número de premios ordinarios que podían concederse a los alumnos de dicha clase. Discutido detenidamente este punto y oídas las explicaciones del profesor sobre el modo como había organizado la enseñanza del dibujo, se acordó distinguir en lo sucesivo dos clases de estudios: elementales y superiores. Los estudios elementales comprenderían el dibujo lineal, de adorno y de figura, y los estudios superiores el del yeso, del natural y modelado. Igualmente se acordó que la dirección consultase a la superioridad respecto al derecho que los alumnos de la cátedra de dibujo tengan a tomar parte en los ejercicios de oposición a pensiones, auxilios pecuniarios así como la forma en que habían de verificarse dichos ejercicios, dado que por la índole de la enseñanza del dibujo no pueden cumplimentarse las instrucciones de 1877 que se refieren a estudios generales*<sup>329</sup>

Al abrirse el siguiente curso escolar<sup>330</sup> Moreno recibió complacido la noticia de que gracias a la recaudación de derechos académicos, el centro acordaba destinar 500 pesetas para adquisición de material científico destinado a la cátedra de agricultura y otras 500 a la suya de dibujo.

Moreno se sentía tanto profesor como artista; era un hombre que disfrutaba enormemente enseñando y lo hacía muy bien; no hay más que ver los espléndidos

---

<sup>327</sup> Archivo del IES El Greco de Toledo. Libro de actas de claustro (1882-18897). Claustro del 13 de enero de 1882, p. 1.

<sup>328</sup> Archivo General de la Administración. Caja 32 / 8366. Expediente de Matías Moreno y González.

<sup>329</sup> Libros de memorias del Instituto de Toledo. Curso 1883-84. Archivo del IES El Greco de Toledo. p. 11.

<sup>330</sup> Archivo del IES "El Greco" de Toledo, Libro de memorias de claustro. Claustro del 12 de septiembre de 1883, p.13.

resultados que consiguió legando a la ciudad varias generaciones de buenos artesanos y artistas.

La prensa se hizo eco de las muchas alabanzas dirigidas a sus clases tanto por compañeros de Instituto como por el público en general. Moreno solía explicar él mismo las exposiciones anuales con los trabajos de su clase, dirigiendo unas palabras a los periodistas, quienes reflejaron en sus artículos la calidad de los trabajos expuestos por los alumnos y el entusiasmo e interés del profesor. Uno de estas reseñas apareció en la revista *El Nuevo Ateneo* de 15 de junio de 1883, hablando sobre la exposición de final de curso:

*Merece visitarse. Es verdaderamente notable la exposición de los trabajos de los alumnos de la cátedra de dibujo que en el Instituto de Segunda Enseñanza tiene a su cargo el profesor y conocido artista Don Matías Moreno. Entre los trabajos, tanto de elementos como del yeso, natural, modelado y repujado en hierro, los hay de verdadero mérito y han alcanzado la calificación de sobresaliente para los jóvenes que tan relevantes aptitudes demuestran. Reciban éstos y su profesor nuestra cordial enhorabuena por el entusiasmo que sienten como artistas y por la brillante exposición de trabajos que han presentado.*

El 15 de diciembre de 1883 Matías Moreno, con motivo del inventario del material de su aula, firma un recibo por *las láminas depositadas en la clase de dibujo del Instituto de Toledo*, entregando la documentación y el inventario completo el día 30.

En el Claustro de profesores celebrado en septiembre de 1885 Moreno toma la palabra para hacer presentes los buenos servicios prestados en su cátedra por los auxiliares Ángel Bueno y Lázaro y Buenaventura Sánchez Comendador; años más tarde, concretamente en 1894, y a petición del Instituto, serán nombrados ayudantes de esta Cátedra de Dibujo junto al joven artista José Vera, siendo calificados por el director en un informe como *alumnos sobresalientes y de notoria competencia artística por sus trabajos en pintura*.<sup>331</sup> Los tres acabarían siendo profesores de la Escuela de Artes.

El 16 de noviembre de este mismo año no le quedó más remedio que aceptar el cargo de director accidental por ser el catedrático más antiguo, a causa de la dimisión de José Campalans, que había sido nombrado director a la muerte del catedrático de matemáticas Celedonio Velázquez. Campalans nunca estuvo cómodo en la dirección, que desempeñó siempre con carácter accidental hasta 1886, en que fueron elegidos Teodoro de San Román como director y Matías Moreno en el puesto de vicedirector.

Durante los siguientes años se constatan pocas asistencias de Matías Moreno a los claustros, que tan antipáticos le fueron siempre; en 1886 aparece referencia a una reunión del pleno del claustro en la que se votó la instalación de un pararrayos en el edificio del instituto y el adecentamiento del muro del jardín botánico, que correspondía a la cátedra de agricultura y estaba situado en la antigua huerta del monasterio de San Juan de los Reyes. La década del 80 es una época dorada para el Instituto, con uno de los mejores planteles de profesores y catedráticos de su historia: Celedonio Velázquez, José Campalans, Álvarez Trejo, Saturnino Milego, Luis de Hoyos, Juan Marina, Ventura Reyes y Fernando Araújo.

---

<sup>331</sup> Archivo General de la Administración. Caja 32 / 9299.

En 1887 alcanzó el sueldo de *4.500 pesetas anuales, 300 de entrada y 1500 por razón de quinquenios vencidos*, incluyendo la gratificación por su antigüedad, que al año siguiente se le incrementaron en 500 pesetas con arreglo a la nueva ley de presupuestos.

Entre los asuntos a tratar en el claustro del 30 de mayo de 1888, se daba cuenta de una carta<sup>332</sup> publicada en el periódico *el Centro* que contenía *injurias grandes para la corporación y afirmaciones falsas*. Añadía que el autor de la carta había impreso *una hoja ofensiva para la corporación y para algunos profesores en particular* que incluso había presentado en el gobierno civil para su permiso de circulación. Por ello se acordó desmentir los hechos a través de un periódico y un procurador, Benito Gómez Gutiérrez, cuya misión sería *entregar a los tribunales al autor de la carta*.

Moreno tuvo que acudir varias veces como vocal a las oposiciones convocadas para las cátedras de dibujo de los institutos de varias ciudades españolas; desde 1866 se conserva documentación relativa a estas oposiciones<sup>333</sup> en el Archivo General de la Administración. En 1888 fue nombrado vocal del tribunal de oposiciones junto con su antiguo compañero Seraffín Rincón, el arquitecto Aníbal Álvarez y el escultor Elías Martín entre otros, para la provisión de las cátedras de dibujo vacantes en los institutos de Ciudad Real, Gerona, Alicante y Cuenca.<sup>334</sup> Al año siguiente volvió a ser nombrado vocal, pero esta vez juzgando los méritos de un profesor de dibujo destinado a la Escuela de Artes de Zaragoza. En las oposiciones convocadas el 26 de julio de 1900 para cubrir las vacantes de dibujo de instituto fue nombrado de nuevo, contándose entre los aspirantes artistas tan conocidos como Ángel Andrade, Julio Barrón, Juan Comba, Vicente Cutanda, Cecilio Pla, Julio Romero de Torres, Enrique Simonet y Salvador Viniegra.<sup>335</sup> En 1901 fue también designado; en el oficio de contestación de Moreno aceptando el cargo podemos leer lo siguiente: *En cumplimiento a la orden que se me comunica debo manifestar a V.E. que acepto el honroso y difícil cargo con que me distingue y procuraré cumplir mi cometido con arreglo a mi corto criterio y a una recta conciencia*.

Las clases de caligrafía, religión, francés, dibujo y gimnasia eran voluntarias y no estaban sujetas a pruebas de curso. Los profesores de dibujo, que además de las clases de geométrico o lineal, de adorno, paisaje y figura, quisieron enseñar el dibujo topográfico, siendo autorizados para ello a partir del decreto de octubre de 1894. En este mismo decreto se indicaba que la denominación de profesor especial no mermaba derechos ni categoría a los catedráticos numerarios nombrados con arreglo a la legislación vigente y por tanto formarían parte de los claustros de los institutos con voz y voto en sus sesiones. Con este decreto Moreno vio por fin materializados sus deseos y aspiraciones por los que tanto había luchado desde su toma de posesión como catedrático.

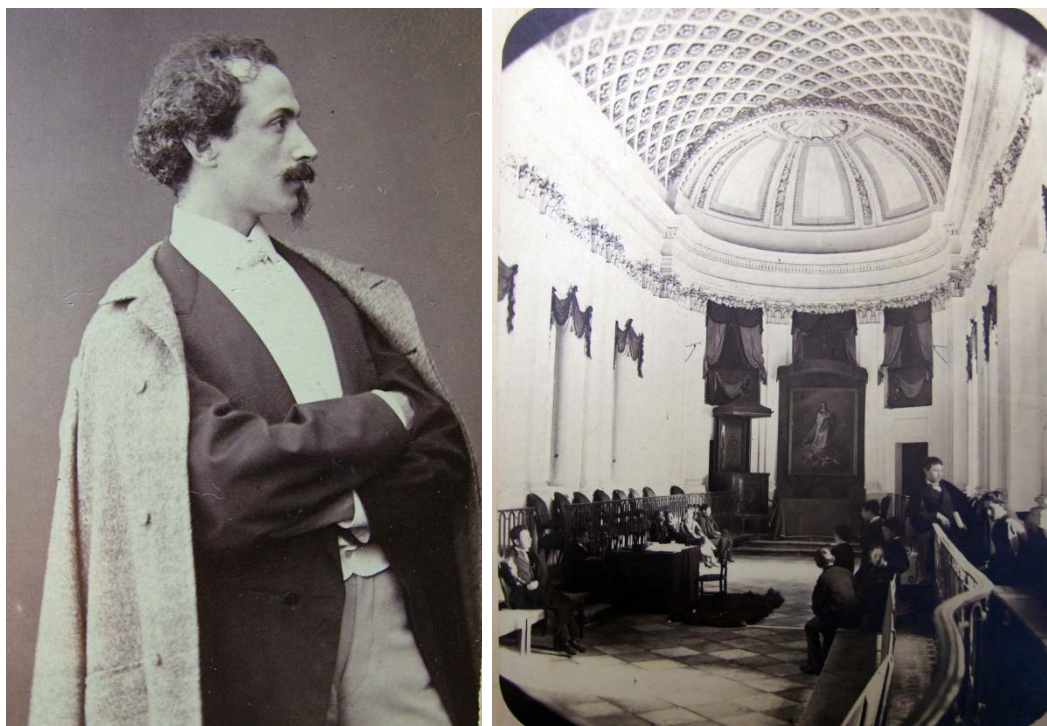
---

<sup>332</sup> La carta ofensiva se publicó en *El Centro* (nº 299) con fecha de 26 de mayo de 1888, así como la hoja suelta, que se titulaba *El Instituto de Toledo, aviso a los estudiantes y a los padres de familia* y estaba firmada por A. J. de Silva Reis.

<sup>333</sup> Archivo General de la Administración. Caja 32 / 07727.

<sup>334</sup> Archivo General de la Administración. Caja 32 / 07727. Leg. 55 / 9 - 2. Archivo Moreno-Aguado.

<sup>335</sup> Archivo General de la Administración. Caja 32 / 07727. Leg. 55 / 19 - 21.



Retrato de Matías Moreno, catedrático de dibujo, realizada en París por Héliós. A la derecha, paraninfo del Instituto. Fotografía anónima; col. Moreno-Aguado.

Durante el curso de 1894-95 se incorporan las reformas del Plan de Estudios de Groizard<sup>336</sup>, lo que supuso la eliminación de la asignatura de dibujo en el último curso de los estudios de segunda enseñanza.

Uno de los problemas más graves de la cátedra de dibujo era el alumbrado, que se realizaba mediante luces de petróleo; Moreno siempre atento a las necesidades de sus alumnos solicitó antes que nadie el cambio a la instalación eléctrica:

*El claustro quedó enterado de la necesidad de mejorar el alumbrado de la cátedra de dibujo encargando al vicedirector y al Sr. Álvarez Trejo que, de acuerdo con el profesor de dicha asignatura, estudiasen la forma más conveniente y menos costosa, atendidos los escasos recursos con que en la actualidad se dispone para gastos de material.*<sup>337</sup>

La electricidad en Toledo empezó a dar sus primeros pasos en mayo de 1887, pero hasta 1890 no fue una realidad. Se creó una asociación, la Electricista Toledana, para fomentar y canalizar el alumbrado eléctrico en la ciudad. La petición de Matías Moreno llamó la atención por moderna y atrevida. En el claustro de 9 de octubre de 1890

<sup>336</sup> A.G.A. Caja 32 / 9296.

<sup>337</sup> Archivo del IES "El Greco" de Toledo. Libro de actas de claustro. Claustro de 12 de septiembre de 1890, s.p.

volvemos a encontrar la insistente petición del profesor de dibujo para que se cambie el sistema de alumbrado por la moderna energía:

*Enterado el claustro por el catedrático de dibujo, Sr. Moreno, de la necesidad de que se cambiase el sistema de alumbrado de dicha cátedra, que resultaba altamente perjudicial para la salud de sus alumnos por el gran número de luces de petróleo que había necesidad de encender, efecto del número de matriculados en esa de asignatura que habían de acudir a las clases, se acordó confiar al dicho Sr. Moreno, en unión del Sr. Uríos y del secretario que suscribe, (Milego) la práctica de las gestiones necesarias cerca de la sociedad La Electricista Toledana hasta lograr en las mejores condiciones económicas la instalación del alumbrado eléctrico en las referidas clases de dibujo.<sup>338</sup>*

Naturalmente, debido al escaso presupuesto no pudo materializarse hasta mucho más tarde, en el año 1894. Cuatro años habían pasado desde que, recién inaugurada la instalación eléctrica en Toledo, Moreno había solicitado el cambio de alumbrado para su cátedra; son muy ilustrativas las frases de Juan Sánchez en su estudio *La Sociedad Toledana y los Orígenes del Alumbrado Eléctrico*, cuando dice:

*El pensamiento de aquellos toledanos era, generalmente tradicional, poco amante de los cambios. Se presumía, por ejemplo, de que Toledo fuese una de las poblaciones que conservan la pureza de las creencias de sus mayores. Se entonaba un lamento nostálgico de que la ciudad estuviese algo contaminada por los errores modernos y de que algunos de esos hombres incurriesen en el pecadillo de estar afiliados a los partidos republicanos más revolucionarios. Era un Toledo provinciano y monótono: hay un obstinado empeño en volver y seguir la vida del ayer, en conservar el pasado. Incluso Talavera adelanta a Toledo en el alumbrado.*

En 1891 tienen lugar unas graves inundaciones tanto en Andalucía como en algunas poblaciones toledanas; para socorrer a las víctimas de Consuegra y Almería, los catedráticos de Toledo acordaron<sup>339</sup> contribuir con un día de su sueldo, excepto el director, que lo hizo con dos.

Aunque no era su costumbre, Matías Moreno tomó la palabra en el claustro de 22 de septiembre de 1894 para hacer presente que por el carácter singular de su asignatura y debido a la diversidad de enseñanzas que debía impartir, era necesario solicitar auxiliares para los que proponía a cuatro de sus alumnos más brillantes. Dice:

*(...) En consideración a que el próximo curso habían de acudir a su cátedra 4 clases de alumnos a recibir enseñanzas de dibujo lineal, geométrico, de adorno y paisaje y de figura, se hacía indispensable el nombramiento de algunos profesores ayudantes en conformidad con lo dispuesto en el R.D. sobre reformas de la segunda enseñanza; por cuyo motivo proponía para dicho cargo a sus aventajados discípulos D. Ángel Bueno, D. José Vera, D. Ramón Gómez de*

---

<sup>338</sup> Archivo del IES El Greco de Toledo Libro de actas de claustro. Claustro de 9 de octubre de 1890, s.p.

<sup>339</sup> Archivo del IES El Greco de Toledo Libro de actas de claustro. Claustro de 25 de septiembre de 1891.



*Nicolás, y D. Buenaventura Sánchez Comendador en quienes concurría, a parte su entusiasmo por las bellas artes, la muy especial circunstancia de haber hecho los estudios de dibujo con gran aprovechamiento y alcanzando las más honrosas calificaciones y premios como alumnos de este Instituto.*

La propuesta se aprobó por unanimidad, y se solicitó que se expidieran los nombramientos de *profesor ayudante de la cátedra de dibujo*. Desgraciadamente en el siguiente claustro, el propio Moreno comunicaba el fallecimiento de Ramón Gómez de Nicolás, por lo que se acordó que constara en acta el sentimiento de tristeza *por la pérdida de tan aventajado joven*.

Dentro de las novedades aportadas por el plan Groizard se destacó la creación de *un Museo de Reproducciones para el estudio de la Historia, la Arqueología y el Arte*, en los institutos de segunda enseñanza, tal como señala el artículo 29 de R.D. de 16 de septiembre de 1894. Por R.O. de 28 de octubre, se daban instrucciones concretas para la puesta en marcha de los citados museos, *donde se colecciona material suficiente para que la enseñanza resulte fructífera y eminentemente práctica*, estableciendo visitas obligatorias a los museos provinciales, *donde los alumnos habrán de concurrir á recibir allí la enseñanza con los Profesores, tanto en forma de lección didáctica como de excursión instructiva*. En el claustro de 7 de noviembre de 1894<sup>340</sup> se acordó *dar cumplimiento a la citada R.O. de 28 de octubre último (...) quedando en su consecuencia constituida la comisión encargada de reunir e instalar el Museo de Reproducciones para el estudio de la Historia, la Arqueología y el Arte, por los catedráticos D. Matías Moreno, D. Saturnino Milego y D. Teodoro de San Román, quedando al mismo tiempo enterado de que por el Sr. Director del Instituto se había solicitado a la dirección general del ramo el envío de la colección de estampas de la calcografía nacional*.

El 3 de febrero de 1895 fue nombrado director del Instituto el catedrático de geografía e historia Teodoro de San Román y Maldonado,<sup>341</sup> tomando posesión del cargo el 27 del mismo mes. Con fecha 4 de marzo del mismo año se nombró vicedirector a Matías Moreno, quien tomó posesión del cargo el día 13. Este mismo año se incorporan al Instituto dos nuevos profesores: Francisco Navarro Ledesma, como *auxiliar supernumerario gratuito* en la sección de letras, y Eduardo Butragueño como *auxiliar interino de Dibujo de Figura y Modelado y Vaciado en la enseñanza elemental*.<sup>342</sup> Ambos mantuvieron siempre estrechas relaciones de amistad con Matías Moreno. En este momento y además de los citados, impartían su docencia Saturnino Milego, secretario y profesor de lengua, Luis de Olavarrieta y Federico Latorre, como numerario e interino de lengua francesa, José Campalans y Eduardo Borges, de matemáticas, Bartolomé Pons, de historia natural, Luis de Hoyos en agricultura, Ventura Reyes en física y química,

---

<sup>340</sup> Archivo del IES El Greco de Toledo Libro de actas de claustro. Claustro de 7 de noviembre de 1894.

<sup>341</sup> San Román llegó a Toledo en marzo de 1891, nombrado por concurso catedrático de Geografía e Historia del Instituto de Toledo. Sobre su biografía y bibliografía es imprescindible consultar el artículo de Rafael Sancho de San Román, "Algunas noticias sobre una familia docente" en Toledo (1898-1909) en *Biografías y semblanzas de profesores. Instituto "El Greco" de Toledo (1845-1995)*. Toledo IES El Greco, 1999, p.252.

<sup>342</sup> Archivo Histórico Provincial de Toledo. Libro de actas de tomas de posesión. 1-852. Butragueño recibiría un sueldo de 1500 pts anuales.

Antonio Aquino, de retórica y poética, y un joven Julián Besteiro en psicología, lógica y ética.

A través de una R. O. de 12 de agosto de 1896 se anunciaron en la Gaceta de Madrid plazas vacantes en algunos institutos españoles entre los que estaban el San Isidro y el Cardenal Cisneros de Madrid; aunque se desconoce el motivo, Moreno solicitó traslado a los institutos de Madrid junto con los catedráticos Antonio Domínguez, Inocente Redondo, Manuel Marín, Eduardo Laforet, Leoncio Bory y Julio Carilero. Ante la igualdad de condiciones de todos los peticionarios, pues todos eran catedráticos en activo, se decidió baremar en atención a sus méritos. Matías Moreno, que sólo había solicitado las plazas de Madrid, se encontró con que quedaron excluidas del concurso por ser su dotación económica inferior al sueldo de los catedráticos que concursaban, a fin de evitar reclamaciones, mientras se esperaba al presupuesto del siguiente año. En diciembre del 96 los catedráticos protestaron oficialmente de la exclusión del concurso de las dos cátedras madrileñas, enviando instancias al ministro, pero al no venir por vía contenciosa, la única reconocida legalmente, la Administración no dio curso a la instancia. Esto generó una situación de descontento que hizo que los catedráticos firmasen nuevas solicitudes, siendo coordinadas por Matías Moreno, quien se encargó de presentarlas personalmente en el Ministerio. Finalmente la Administración desestimó todos los recursos, zanjándose el asunto en 1900.

Por razones absolutamente desconocidas, Moreno, que nunca había querido irse de Toledo, dirige repetidas solicitudes al director de Instrucción Pública, solicitando que se le incluyera como aspirante a las oposiciones de catedrático de dibujo destinadas a cubrir las vacantes de los dos institutos de Madrid antes citados. Esta instancia no se admitió, ni la de ninguno de sus compañeros, por lo que a partir de este momento Moreno se convirtió en portavoz de todos ellos, que vivían fuera de la capital, para gestionar las diversas reclamaciones que se fueron efectuando durante un tiempo. Quizá las razones más profundas de Moreno para solicitar estas plazas fueran las de huir del anquilosamiento y los problemas del Instituto, del provincianismo de la ciudad y de su propia casa, intentando mitigar el dolor por la muerte de su hija en 1893.

A partir del curso 1897-98 se incorporaba al Instituto como profesor interino de lengua francesa un antiguo compañero de Moreno, Federico Latorre y Rodrigo, con el que había compartido muchas horas de clase en la Escuela Especial de Pintura de San Fernando. Este último, aunque era de origen toledano, se había domiciliado en Madrid donde, además de seguir su carrera de pintor profesional, trabajaba como profesor de francés.



Busto de Federico Latorre y Rodrigo, modelado por Matías Moreno, por el que obtuvo una tercera medalla en la sección de Escultura en la Exposición Nacional de 1904. A la derecha, fotografía de un cuadro de Latorre, dedicada a Moreno en el reverso. Firmada en el ángulo inferior derecho.

En 1898, tras 21 años de servicio en Toledo, marchó destinado al Instituto de Valencia uno de los mejores amigos de Moreno, Saturnino Milego e Inglada<sup>343</sup>, secretario del Instituto y director de la revista *El Nuevo Ateneo*, que sólo se editó un año más tras su partida. Es por estas fechas cuando Moreno discutió de nuevo muy acaloradamente en el claustro con motivo de la aprobación del cuestionario de la asamblea de catedráticos. Los puntos solicitados tantas veces por Moreno fueron los siguientes:

*La enseñanza del dibujo debe ser obligatoria y darse después de la geometría en los últimos cursos de bachillerato; debe dotarse a esta enseñanza del material suficiente destinado a la misma, los dos tercios del importe de la inscripción de su matrícula, como sucede en gimnástica. Además debe comprender dos cursos y asignársele el número de ayudantes necesarios.*<sup>344</sup>

<sup>343</sup> Saturnino Milego, natural de Alicante, llegó a Toledo en septiembre de 1876 como catedrático excedente por supresión del Instituto de las Palmas; desempeñó desde 1877 el cargo de secretario. Colaboró en muchas publicaciones como las revistas *La Educación*, *La Velada*, etc. y en la de instrucción pública *el Magisterio Extremeño*. Redactor del semanal *El Ateneo*, publicado en Toledo de 1878 al 79, encargándose de los resúmenes de las conferencias científico-literarias. Director de *El Nuevo Ateneo* desde 1879 a 1898.

<sup>344</sup> Archivo del IES El Greco de Toledo Libro de actas de claustro. Claustro de 19 de diciembre de 1898, s.p.

Moreno era un hombre de palabra, luchador, de recta conciencia, amable y atento; sin embargo en determinadas situaciones en las que se sintió atacado o menospreciado, afloraba en él un indomable amor propio y orgullo, consciente de su superioridad intelectual y artística sobre sus contemporáneos, ya fuesen sus compañeros del Instituto o personajes de la vida cultural toledana. Muchas veces se sintió ofendido por la falta de iniciativa de los profesores y su pasividad por lo que o bien decidió emprender alguna solitaria cruzada a favor del alumnado o bien por seguir una política de retraimiento, con una actitud de aparente desinterés.

Las relaciones entre el catedrático de dibujo y los directores siempre fueron difíciles. Durante el curso de 1899-1900 estuvo en el cargo de vice director, renunciando a él en enero de 1900 tras una discusión,<sup>345</sup> por lo que dejó de asistir a los claustros, aunque su dimisión no fue aceptada por la superioridad hasta el final de curso. El asunto venía de hacía tiempo, ya desde 1895 con el primer nombramiento de Moreno como director accidental<sup>346</sup> y con la confirmación de San Román como director al año siguiente. A partir de ese momento el fuerte carácter de ambos, prácticamente opuesto en todo, traía como consecuencia la renuncia del cargo, que al mejorar la convivencia se volvía de nuevo a aceptar; en los periodos veraniegos era habitual que el director Teodoro de San Román dejase a Moreno como director accidental del Centro, marchando de vacaciones *para atender al restablecimiento de su salud*. Como ejemplo, hay un curioso oficio de Moreno dirigido al director, comunicándole su disgusto y su decisión de renunciar:

*Al encargarme de la dirección de este Instituto durante la ausencia de V.I. di orden para que abriese el correo persona dignísima y de mí entera confianza. Con sorpresa he sabido después que V.I. ya había dejado sus disposiciones para dicho correo que pasara a manos de persona más competente, sin duda para usted, pero como estas disposiciones menoscaban mi derecho y encierran desconfianza hacia la persona nombrada por mí y no queriendo por otra parte que en lo sucesivo pudiera molestarle en lo más mínimo alguna otra disposición mía poco acertada a su clarísimo juicio, sin duda, hágame V.I., Sr. Director, el favor de elevar a la superioridad mi dimisión del cargo de vicedirector de este Instituto. Dios guarde a V.I. muchos años. Toledo, 30 de agosto de 1897.*

A partir del año 1900 el Estado establece de forma oficial en todos los institutos provinciales la enseñanza para los obreros, según decreto del 26 de mayo, que se impartiría siempre en horario vespertino; Moreno llevaba ya 32 años dándoles clase, o sea, que desde que ocupó su plaza en 1868 se preocupó de la instrucción de las personas más desfavorecidas; fue realmente un pionero en su interés y preocupación por las clases obreras, de las que no se empieza a tomar conciencia en España hasta muchos años más tarde utilizando los modelos que venían de Europa. Moreno se desvivió por instruir a jóvenes sin recursos y obreros, procurándoles unos conocimientos que mejorasen su nivel de vida, haciendo que pudieran valerse por sí mismos. Quizá este afán de nuestro pintor tenga origen en la propia historia de su vida. Consta en la memoria académica que en aplicación del R.D. de 25 de mayo de 1900, se abrieron en el Instituto clases de gramática,

---

<sup>345</sup> A.H.P.T. Libro de actas de tomas de posesión. I-852. Tomas de posesión y renunciaciones como vicedirector, pp 47, 51, 52, 56 y 57 vto.

<sup>346</sup> A.H.P.T. Libro de certificaciones y económico. I-854, pp. 6, 7 y 7vto.

geografía, lengua, francés, física, mecánica, aritmética, geometría y dibujo, regentadas por el director y los catedráticos Moreno, Borges, Pons, Hoyos y Olavarrieta. Se matricularon 128 alumnos, la mayoría en matemáticas y dibujo. *A las clases teóricas, ya por falta de preparación, ya por causas de índole particular de los matriculados, dejaron éstos de asistir en su mayoría desde los primeros momentos, siguiendo los más constantes dos o tres hasta las vacaciones de diciembre, excepto en dibujo que continuaron en mayor número y por más tiempo.*

En 1901, nuestro pintor, siempre dispuesto a ofrecer lo mejor a sus alumnos, solicitaba la donación de colecciones de estatuas de yeso para realizar copias, en lugar de hacerlo de estampas que era lo habitual; al no poder adquirirlas el centro por falta de recursos, el claustro, en reunión de 7 de febrero de 1901, acordó elevar instancia al Ministerio de Fomento. Al no obtener respuesta oficial, Moreno decidió mejorar sus propios conocimientos en técnicas escultóricas y realizar él mismo las copias. Para esto destinó una parte de su casa a taller de escultura, realizando vaciados de obras de su propia colección, así como de algunas de las piezas que estaban expuestas en el Museo Provincial y que formaban parte de los fondos depositados en Toledo por el Museo de Reproducciones de Madrid.

Es en este año de 1901 cuando las desavenencias entre Moreno y el director están en todo su apogeo: en las actas de claustro correspondiente al 13 de mayo se recoge su enérgica protesta al ser omitidos sus méritos y trabajos en la memoria del curso pasado:

*Al terminar la sesión pidió el Sr. Moreno la palabra y manifestó que ante el claustro, la primera vez que se reunía desde que tuvo conocimiento del hecho, podía constar en acta el disgusto con que había visto la forma como en la memoria del curso anterior, leído en el acto de apertura del presente, uno de cuyos ejemplares impresos había recibido, se daba cuenta de la presentación de la dimisión de su cargo como vicedirector de este Instituto, sin determinar fecha ni por tanto indicar el tiempo durante el cual estuvo encargado de la dirección de este establecimiento, pareciendo tal omisión como si existiera en alguien un propósito deliberado de no hacer constar tales extremos, que él desea y cree deben constar en tal documento. Que formulaba esta protesta, pues creyendo que el director, como jefe del establecimiento, debía haber llamado la atención del autor de la memoria y aún corregirla al llegar a su conocimiento, ante el claustro, ya que había corrido impreso el expresado documento, por entender la forma de redacción del mismo en el punto que se refiere, muy desairada para él, por lo cual y para evitar en lo sucesivo tales motivos de disgusto, entendía debía someterse por el secretario, previamente a la aprobación del claustro, la memoria anual. El Sr. Director manifestó que solamente por cortesía y consideración personal toleraba que el Sr. Moreno formulara esta queja en el claustro, cuyo asunto no era de la competencia de éste, puesto que en cualquier reclamación, queja o protesta que algún señor profesor tuviera que formular, se hallaba dispuesto a oírla y contestarla, quedando al reclamante el camino expedito para llegar a la superioridad. Que lamentaba la especie de acusación que el Sr. Moreno le dirigía, protestando de tal ofensa y rechazándola por no ser acreedor de ella, pues no tenía intervención alguna en la confección de la memoria, la cual era de incumbencia del secretario (...) Que por lo demás nadie como el Sr. Pons, autor del trabajo, podía dar cuenta de él, y que hallándose ausente era un deber hacer*



*constar en su obsequio la creencia de que no se había propuesto molestar en lo más mínimo al Sr. Moreno, sino suavizar un asunto que como de índole personalísima era delicado, mucho más cuando este señor había recibido el encargo de ponerse al frente de la dirección de este establecimiento por designación única y exclusiva del director que usa la palabra, sin que la superioridad hubiese intervenido para nada. Por último, que para tranquilidad del Sr. Moreno manifestaba que él había estado encargado varias veces en este Instituto de la dirección del mismo, sustituyendo al director, y nunca se dio cuenta de ello en la memoria, por más que él había registrado los servicios del Sr. Moreno mientras estuvo sustituyendo al director y así se lo acreditaría cuando le conviniera hacerlo constar.*<sup>347</sup>

En el siguiente claustro, celebrado el 31 de mayo, tras dar lectura al acta de la sesión anterior, se reprodujo otra tensa situación al negarse Moreno a dar su aprobación:

*(...) habiendo preguntado el señor presidente si se aprobaba, el señor Moreno manifestó que no, habiéndose enterado bien del contenido de la misma, deseaba se aplazara su aprobación, a lo cual el señor director manifestó que la aprobación del acta era asunto previo para la sesión, sin cuyo requisito no podía celebrarse ésta, por tanto, para que el señor Moreno pudiera formar juicio completo de la misma, el señor secretario la leerá cuantas veces fuera necesario. Y no habiéndose hecho observación alguna por los demás asistentes al acto, se aprobó el acta con un voto en contra del señor Moreno.*

Ante la inminente creación de la Escuela de Artes Industriales, se convocó un claustro el 18 de septiembre de 1901 al que asistieron todos los profesores y la directora y profesorado de la Escuela Normal de Maestros para discutir la repartición de enseñanzas entre el Instituto, la Escuela Normal y la de Industrias Artísticas. Se acordó que en la Escuela Normal se impartirían los estudios especiales de magisterio, en la Escuela de Artes, bellas artes y agricultura por la proximidad del jardín botánico, y el resto de enseñanzas en el Instituto.

A partir de abril de 1902 en que se inauguró la Escuela Superior de Artes Industriales, la asignatura de dibujo pasó a impartirse allí, puesto que el edificio reunía mejores condiciones que las viejas aulas del Instituto; se daban allí enseñanzas para los cinco cursos de bachillerato: 1º, 4º y 5º tenían clase de cuatro y media a cinco y media, martes, jueves y sábados; 2º los mismos días, pero de tres a cuatro; y 3º de bachillerato de doce y cuarto a una y cuarto. Los estudios elementales destinados a los obreros seguían impartándose diariamente por la tarde, después del toque de oración.

Moreno ejerció simultáneamente el cargo de director de la Escuela de Artes y el de catedrático de dibujo del Instituto durante los cursos 1902 y 1903. Se dio la circunstancia de que tuvo que desempeñar a la vez la dirección de ambos centros, al hacerse cargo con carácter accidental de la dirección del Instituto desde diciembre de 1902 hasta abril de 1903, por enfermedad de San Román, aunque las relaciones entre ambos continuaron con su habitual tirantez. Nuestro pintor se sintió ofendido ante lo que creyó desconfianza del director en cuanto al cumplimiento de sus obligaciones docentes,

---

<sup>347</sup> Archivo del IES El Greco de Toledo. Libro de actas de claustro. Claustro de 13 de mayo de 1901.

por las notas a pie de página que D. Teodoro añadía en los partes de faltas del profesorado, en relación a que una asignatura del Instituto, responsabilidad suya, se impartiese en otro Centro, con la consiguiente imposibilidad de hacer un seguimiento por parte de la dirección:

*La circunstancia de darse la clase de Dibujo en la Escuela de Artes Industriales, cuyo director es el catedrático de dicha asignatura en este Instituto, impide al director que suscribe ejercer vigilancia inmediata sobre la ausencia a la mencionada asignatura. En consecuencia, se hace omisión de tal enseñanza, por creer que las faltas relativas a esta (cuando existan) se consignarán en el parte mensual que dicha Escuela eleva a la superioridad<sup>348</sup>.*

El fallecimiento de Matías Moreno el 7 de julio de 1906 quedó reflejado en el claustro del día 13 del mismo mes de la forma siguiente:

*El señor director manifestó que el objeto de la reunión era dar cuenta al claustro, con el natural sentimiento, del fallecimiento de los señores Don Matías Moreno y Don Joaquín Palacios, queridos compañeros que tanto se distinguieron en el cumplimiento de su deber y cuyas condiciones especiales les hicieron ser queridos y respetados de todos. Enterado el claustro se acordó constase en acta el sentimiento producido por la pérdida de tan queridos compañeros. El señor director propone al mismo tiempo que en vista de los precedentes debía hacerse algo en sufragio de sus almas y que en vista de los grandes gastos que se originarían celebrando un funeral de carácter oficial en que había que invitarse a las corporaciones y demás entidades, proponía que se celebrasen unas misas rezadas a las que se invitase a la familia y amigos, y que sin carácter de ostentación honrásemos de este modo la memoria de los fallecidos. En vista de lo manifestado por el señor director se acordó por unanimidad que se celebrasen diez misas rezadas que tendrían lugar en la Iglesia de San Vicente de 7 a 9 de la mañana.<sup>349</sup>*

#### 4.12 LAS EXPOSICIONES DESDE 1870 HASTA 1900.

Tras el éxito obtenido en la Exposición Nacional de 1866, Matías Moreno presentó dos cuadros al Salón de París, el último del Imperio, que tuvo lugar en mayo de 1870. Los Salones de París eran certámenes artísticos de tipo expositivo que se celebraron con carácter bienal desde 1853 hasta 1863, convocándose a partir de esta fecha anualmente. El profesor Reyero puntualiza que *entre 1852 y 1870 tuvieron lugar en París trece salones (el de 1855 no se contabiliza porque coincidió con la Exposición Universal, después claramente diferenciada del Salón, como ocurrió en 1867)<sup>350</sup>*. La presencia

---

<sup>348</sup> A.H.P.T. Libro de faltas de asistencia de profesores. I-873/5. Hoja de partes de faltas de noviembre de 1902.

<sup>349</sup> Archivo del IES El Greco de Toledo. Libro de actas de claustro. Claustro de 13 de julio de 1906.

<sup>350</sup> Carlos Reyero, "Soy de España" en Revista Virtual de la Fundación Universitaria Española. Cuadernos de Arte e Iconografía. Tomo IV-8.1991

española en los Salones había ido aumentando paulatinamente y entre los pintores se contaban muchos compañeros de Moreno como Raimundo de Madrazo, Bernardo Ferrándiz, Eduardo Zamacois, Joaquín M<sup>a</sup> Herrero, Martín Rico y otros artistas menos conocidos que presentaban temas costumbristas, castizos o de paisaje, además de los históricos que tipificaban una imagen algo tópica del país en un momento en que España estaba de moda.

Los títulos de los cuadros presentados por Moreno, según figuran en el catálogo oficial del **Salón de 1870**<sup>351</sup>, fueron *Le dernier appel: la biche et les loups*, que traducido viene a ser *La última apelación: la oveja entre los lobos*, y *La duegne complaisante*, o sea, *La dueña complaciente*. Estas obras con una temática entre castiza y anecdótica tenían un sutil trasfondo filosófico y estaban ambientadas en Toledo.<sup>352</sup> Le debieron satisfacer puesto que realizó réplicas de ambas, siendo difícil precisar en ellas la técnica y el soporte, aunque que Moreno utilizaba con preferencia el óleo sobre tabla y a veces la acuarela para estos cuadros de pequeño formato. *La dueña complaciente* se conoce gracias a la fotografía realizada por el propio pintor, aunque la placa está muy deteriorada. Moreno vendió una versión de este cuadro a un marchante de Boston; la otra versión recordaba su nieto que en su infancia la vio colgada en el estudio, por lo que es de suponer que fuese vendida por su viuda.

No habían transcurrido dos meses desde la inauguración de la exposición cuando la persona encargada de gestionar las obras de Moreno en París debió recibir carta de la familia Martín apremiándole sobre la venta. Dentro del ejemplar del catálogo oficial que Moreno se trajo de París se encontraba la carta de contestación del editor e impresor parisino Choudens<sup>353</sup>, fechada el 26 de junio, dirigida a su cuñado Luis Martín, notificándole que los precios fueron encontrados muy altos y que se iban a hacer las gestiones necesarias para retirar los cuadros de la exposición.<sup>354</sup>

Según la agenda de Federico de Madrazo, ese año se realizó una exposición en su estudio de Madrid con los cuadros pintados por su hijo Raimundo en Sevilla y Granada, que tuvo gran éxito, *siendo visitada por Simonetti, Paco Díaz, Laguna, Matías Moreno, Ricardo Ribera y Bernardo Rico*,<sup>355</sup> entre otros. Matías Moreno seguía inmerso en la

---

<sup>351</sup> Explicatios des ouvrages de peinture, sculpture architecture gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées le 1<sup>o</sup> mai 1870. Paris, Charles de Mourgus frères, successeurs de Vinchon, 1870.

<sup>352</sup> El escenario donde se desarrolla la historia de *La oveja entre lobos* es el Archivo en la Sala Capitular Alta del Ayuntamiento de Toledo y la puerta del fondo, la del archivo secreto.

<sup>353</sup> Choudens fue un conocido impresor musical francés con el que seguramente Mariano Martín y su hijo Luis tenían relación comercial, ya que en 1870 el suegro de Moreno trabajaba también como impresor.

<sup>354</sup> Montlignon 26 juin 1870, Cher Monsieur Martin: Depuis quinze jours je suis malade à la campagne et sans avoir la possibilité d'aller à Paris. Les prix des tableaux on été trouvés trop élevés. On sa faire les démarches nécessaires pour les retirer de l'exposition et j'attendrai vos ordres. Toujours a votre disposition recevez cher monsieur mes compliments empressés, Choudens. --Montlignon el 26 de junio de 1870, Querido Señor Martín: desde hace quince días estoy enfermo en el campo y sin tener la posibilidad de ir a París. Los precios de los cuadros se encontraron demasiado elevados. Se harán las gestiones necesarias para retirarlos de la exposición y yo esperaré sus órdenes. Siempre a su disposición, reciba querido señor mis recuerdos afectuosos, Choudens.

<sup>355</sup> Carlos González y Montserrat Martí. *Raimundo de Madrazo (1841-1920)*. Exposición Caja Rural del Jalón. Obra Cultural. Mayo-junio. Zaragoza, 1996, p. 31.

rutina cotidiana: sus clases, sus paseos soñadores por la ciudad en busca de argumentos nuevos para sus obras, intentando obtener en ellas una constante y absoluta perfección con la ilusión de ver su genio reconocido en los certámenes más importantes de su época.

Al concederle la Diputación un aumento de sueldo el pintor ve más desahogada su situación económica, lo que le permite enviar sus obras a la **Exposición Universal de París de 1878** e incluso viajar él mismo a la capital francesa donde según apunta en su hoja de servicios presentó entre otros, una serie de cuadros, hoy desconocidos: *Los niños de coro*, *Una cantaora*, *Paisaje al borde del Sena*, *Paisaje de las cercanías de París*. La noticia del viaje nos la proporciona la revista *El Nuevo Ateneo* que con fecha de 16 de mayo publica:

*En el tren correo de esta tarde saldrá para Madrid, con dirección a Londres y París, nuestro muy querido amigo y distinguido artista Don Matías Moreno. Reciba nuestra cariñosa despedida con expresión de nuestro voto por que su viaje sea tan afortunado como provechoso para el arte que con tanto entusiasmo cultiva.*



Matías Moreno, *Los dos sueños*. Museo del Prado, depositado en la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo.

Actualmente no se dispone de datos sobre su relación con la colonia de pintores españoles en París; tan sólo se tiene constancia de que se alojaba en casa del matrimonio De Cool, Rue de Rennes, 89; era muy amigo de ambos y de su hijo Gabriel, quien le dedicó una *carte de visite* con su retrato, y especialmente de Delphine, notable pintora, que además cultivaba las artes aplicadas. Ella le regaló varias fotografías de obras suyas

(pinturas, porcelanas, esmaltes) y un medallón de cobre esmaltado con el retrato de Moreno. Da la impresión de que a través de ellos se presentó a dos exposiciones celebradas en Londres y Brighton, ya que en el catálogo, en el que apenas hay artistas españoles, figura Moreno junto a Delphine De Cool, registrados ambos con el mismo domicilio. Federico de Madrazo alude varias veces al matrimonio en las cartas que dirige a su hijo Raimundo.

Matías Moreno asistió a varias exposiciones importantes durante estos años; presentó al **Salón de París de 1880** dos cuadros, *El ensayo al órgano y retrato de su hija María*, por el que es recompensado con una medalla de oro. La Revista francesa *L'Art*<sup>356</sup> publicó un número dedicado al Salón de aquel año en que aparecían citados los cuadros de Moreno y reproducido en la primera página el cuadro *Ensayo al órgano*, y más adelante el retrato de su hija, según los dibujos del propio autor. Dice el artículo que en el *Ensayo muestra un sentimiento de curiosidad respecto a las apariencias naturales (...) así como el retrato de Mlle. Marie, espiritualmente colocada y de buen relieve*. En *El Nuevo Ateneo*<sup>357</sup> se pudo leer un pequeño artículo alusivo:

*No es un secreto para nadie en Toledo que Matías Moreno es un pintor de mucho mérito, que tiene, sin embargo, un gran inconveniente para hacerse un puesto en el mundo: su modestia más que exagerada y que hasta ahora le ha perjudicado mucho. Pero hoy ha sido vencida por la verdad; ya no se puede dudar de la victoria. He aquí lo que el corresponsal del Imparcial, en París, dice a este periódico hablando de la Exposición anual, llamada Salón por los franceses: "Un nuevo pintor toledano se ha dado a conocer en el Salón. Su nombre es Matías Moreno y se muestra digno de la celebridad en un retrato de una niña y un cuadro titulado Ensayo al Órgano. Admirable composición, dibujo de la mejor escuela, franco, limpio y verdadero, colorido brillantísimo: he aquí las cualidades de ambas obras que París contempla con gusto porque corresponden a un artista de esos que se apoderan de las miradas de la gente y saben hacer de ellas una reputación...y una fortuna". Salud a nuestro compatriota Matías Moreno. Una reputación... el anhelo de un artista. Una fortuna... el anhelo del hombre. La gloria bajo sus dos aspectos más brillantes. Séame permitido a mí también saludar como lo hago, sinceramente, a Matías Moreno en el triunfo que acaba de obtener y que tanta dicha le augura.*

El 4 de junio de 1880 Jacinto Octavio Picón enviaba desde París una crónica que se publicó en *La ilustración Española y Americana*, comentando las obras presentados al Salón por los artistas españoles, entre las que se encontraban las de Moreno; con su radicalismo habitual, a Picón no le disgustan del todo los cuadros, pero critica la parquedad del color y echa de menos en ellos la apertura a corrientes más modernas, achacando sobre todo al *Ensayo al Órgano*, un aire casposo y provinciano:

*Matías Moreno ha expuesto dos obras: un retrato de su preciosa hija María, figura de cuerpo entero en tamaño natural, y Un ensayo al Órgano en la*

---

<sup>356</sup> L'Art. Número 287, tomo 21. París 1880.

<sup>357</sup> *El Nuevo Ateneo*. Año II, número 20. 16 de mayo de 1880. Toledo 1880. p. 159. El artículo estaba firmado por "Saltamontes" que quizá fuese el propio director de la revista, Federico Latorre y Rodrigo quien escribiese la sección.



*catedral de Toledo. El primero es agradable de color, hecho con gracia, con marcadas tendencias al retrato moderno, tanto en colocación como en factura; pero resulta algo crudo y seco de tonos, defecto agravado por la mala colocación del lienzo, puesto en una galería que recibe luz falsa y demasiado viva. El segundo cuadro es ingrato de proporciones; domina en la composición la vertical no interrumpida, y como color y factura, se echa en él de menos, si vale la palabra, el aspecto de modernidad, que no puede adquirirse sino respirando la vida del Arte en un gran centro pictórico<sup>358</sup>.*



A la izquierda, nota manuscrita de Matías Moreno donde anota el nombre y la dirección del personaje que posó para el *Ensayo al Órgano*: Aniceto Hernández, callejón del Potro n.º 8, modelo del violoncello. A la derecha fragmento del dibujo realizado por el propio pintor sobre su obra y publicado en la revista francesa L' Art, con motivo del Salón de 1880.

Moreno asistía en la capital francesa a algunas tertulias artísticas y conciertos, a los que aludía en su correspondencia, aunque sin especificar a cuales; conocía el ambiente parisino y se encontraba muy a gusto en él, admirando la gran ciudad cosmopolita y abierta, su elegancia, los adelantos técnicos, la bohème con la que tanto se identificaba. Gran aficionado a la música, procuraba asistir a variados espectáculos musicales; en el reverso de muchas de las fotografías que conservaba, tenía escrito el nombre de la artista y el género musical que interpretaba.

De esta época data la correspondencia dirigida al pintor por un recomendado del poeta Ortega y Munilla;<sup>359</sup> en el reverso del sobre dirigido al pintor está escrito en letra del propio Moreno: *Asunto de José Siles*. La primera carta de Ortega y Munilla no está fechada; en ella le dice:

<sup>358</sup> Jacinto Octavio Picón "Crónica Artística. El Salón de 1880" en *La Ilustración Española y Americana*, año XXIV, n.º 22 de 15 de junio de 1880. p. 390.

<sup>359</sup> José Ortega y Munilla (1856-1922) Novelista, Escritor, etc. Padre del Filósofo José Ortega y Gasset.

*Querido amigo: el dador de esta carta es mi amigo José de Siles, joven y distinguido literato de quién hablé a usted en Toledo el mismo día de su partida. Admirador de usted y sabiendo por mí la amabilidad caballerosa y su ejemplo de usted, va a París con la certidumbre de que hallará un amigo en la Rue de Rennes. Desde luego, me regocija la idea de haber servido de intermediario a que dos personas que han de comprenderse tan bien hayan extendido su mano. El señor Siles lleva a París asuntos literarios propios y otros míos, cuya representación ha tenido a bien aceptar. Usted le ayudará en lo que sea necesario y le servirá de Ariadna en ese laberinto de todas las confusiones. Adiós, querido Moreno. Olavarria y Gonzalo me han encargado muchos abrazos para Vd. y yo se los transmito con los míos por conducto de Siles. Un beso a su preciosa hija y mande a su admirador y amigo q.b.s.m. José Ortega y Munilla.*

En la segunda aludía a los cuadros presentados por Moreno en el Salón de París que no fueron premiados, mencionando que le *indignan las injusticias de los señores del Salón. Así muere el arte. El fanatismo dentro del templo de las musas es como una prostituta dentro de un colegio de niñas*. En otro de los párrafos intenta levantarle la moral: *pero usted no debe desanimarse. ¡Adelante! Usted llegará a la notoriedad pronto. Y la notoriedad, cuando se tiene mérito, es la celebridad*.

Daba cuenta de la satisfacción que le producía la amistad surgida entre el pintor y su recomendado. Le agradecía también sus elogios por un ensayo titulado *La cigarra* comentándole que *Dios mediante haré cosa menos mala cuando mi vista aprenda a buscar en la sociedad los puntos negros y los puntos brillantes*. Termina diciendo: *Va en esta carta un abrazo para usted de su admirador y hermano –que aceptó el título y en él vanidad–. José Ortega y Munilla.*

A simple vista, en estas dos cartas da la impresión de que todo marcha perfectamente hasta que se topa uno con las quejas de José Siles dirigidas a Moreno, pues Ortega y Munilla no le hacía caso y él debía carecer de recursos económicos. Por lo que se desprende de las cartas, Moreno prestó dinero al necesitado Siles aunque debió reclamárselo al encontrarse en alguna situación apurada. Siles le contestó a través de dos cartas que carecen de fecha y no dan otra indicación que 12 de agosto y jueves 17.

*Siento con toda mi alma tener que volver a molestar a usted. Ortega no me escribe y yo no tengo ningún objeto de valor a que echar mano para allegarme recursos. Hoy he vendido los únicos libros que podían venderse aquí. Le he vuelto a recordar a Munilla mi situación. Esto me ha descorazonado. Me gusta en todo la formalidad y ya ve usted... Yo le ruego que ya que ha sido mi único protector al arribar a París siga siéndolo, hasta que este Ortega, dejando el embeleso de sus novelas no nos eche en olvido. Por lo demás, lo que usted me ha facilitado, lo tendrá en su poder tan luego como me lo remitan de allá, que no puede tardarse mucho tiempo. (...) Hoy no he podido asistir al concierto en casa de Astruc porque imagínese usted como se hallará mi imaginación, dada de suyo a ver siempre tinieblas y tempestades. Le quiere de corazón su afectísimo amigo, José de Siles.*

En la segunda carta aludía también al préstamo hecho por Moreno, que de momento no podía devolver pues dependía del dinero enviado por su familia desde España:

*Acabo en este momento de leer su tarjeta y mi contestación fuera remitirle al momento lo que me pide si mi situación en ésta no fuera cada vez más comprometida. La casa debo ya un mes de hospedaje y mis comidas las hago en casa de un paisano que he tenido la fortuna de hallar en esta capital, el cual trabaja en una ebanistería. De Ortega no he recibido aún contestación; su conducta para conmigo es incalificable. Adjunta verá la nueva carta que le dirijo, si esta no tuviese tampoco contestación, yo entonces, sea como sea, vendiendo todo lo que tengo, haciendo todos los imposibles del mundo, le pagaré a usted la deuda que tan generosamente me entregó en su tiempo, que sin usted no sé lo que hubiera sido de mí. (...) Mis estudios y mis congojas no me permiten ocuparme de otra cosa. He tenido que dejar el drama; ahora estoy escribiendo cuentos y pequeñas novelas para los periódicos y revistas de Madrid; esto me producirá algún dinero y formalizará mi situación.*

Es una incógnita el final de esta historia, pues acaban aquí cartas y noticias, aunque es fácil imaginar que el pobre Siles no pudiera llegar nunca a pagarle.



Matías Moreno: Retrato femenino sobre el cuero de una pandereta y fase preparatoria para un cuadro cuyo fondo sería el órgano de Germán López en la catedral de Toledo.

Como respuesta a las terribles inundaciones de Murcia de 1879 la prensa parisina convocó una fiesta para beneficio de los afectados. En el periódico *La Vie Moderne*, dirigido por Bergerat, se propuso hacer panderetas pintadas por artistas y venderlas en pública subasta por las principales actrices de París.

Martín Rico<sup>360</sup> recuerda que la idea tuvo un extraordinario éxito y como Bergerat era muy amigo suyo recurrió a él para que le ayudase recomendándole a los pintores españoles. Moreno, que se encontraba en París en aquellos momentos atendió a las indicaciones de Rico pintando alguna pandereta, de las que se conserva una, que o bien

---

<sup>360</sup> Martín Rico Ortega, *Recuerdos de mi vida*, Imprenta Ibérica, Madrid 1906.

no se vendió o el artista no consideró de su gusto para ser subastada. En total *se hicieron unas 20 panderetas entre los españoles. Los franceses hicieron quizá otras tantas y en la venta hubo alguna que pasó de 1000 francos, no sé si por la pintura o por las vendedoras que lo hicieron con mucha gracia. (...) Al día siguiente Bergerat publicó en su periódico las reproducciones de algunas panderetas con el precio que habían alcanzado en un artículo muy laudatorio; pero cuál fue mi asombro al no ver mi nombre ni el de ninguno de los españoles que habían trabajado.* Al final se publicó un artículo con los nombres de los artistas españoles en el periódico *La Vie Moderne* la siguiente semana, cuando el asunto había perdido todo interés.

En una de las clásicas tertulias de café en el año 1879 surgió de la iniciativa de unos pocos artistas y aficionados a las Bellas Artes de crear una asociación de tipo comercial a modo de *galería colectiva* para la exposición y venta de sus obras con las ventajas de no estar sujetos al rígido sistema oficial y tener libertad para no depender de intermediarios, de forma que el público pudiera comprar a un precio más asequible<sup>361</sup>. Esta idea inicial se fue transformando hacia *lo que hoy denominaríamos “centro de difusión cultural”*:

*Se impartirían en él clases de dibujo y pintura, se formaría una amplia biblioteca artística, se mantendrían suscripciones a las principales revistas culturales de Europa y se organizarían exposiciones, veladas literarias y conciertos musicales para los asociados. Con 267 socios fundadores, el Círculo de bellas Artes inició su andadura en el verano de 1880 y tomó como primera sede un piso en la madrileña calle del Barquillo*<sup>362</sup>.

La primera **Exposición del Círculo de Bellas Artes** se inauguró el 9 de diciembre de **1880** con obras de los artistas asociados. Se realizó para la ocasión un estupendo catálogo cuya portada diseñó Arturo Mélida -al precio de 1 peseta- que reproducía los cuadros expuestos por medio de dibujos de los propios artistas<sup>363</sup>. Matías Moreno participó en esta primera exposición con dos obras, *Distracción de un Artista* y *Una vargueña (sic)*; su nombre figura en la lista de socios que aparecía al final del catálogo dentro de la categoría de *socio corresponsal* por residir fuera de Madrid. Es en esta época cuando surgió una gran amistad entre Moreno y Arturo Mélida, que continuará de ahí en adelante, especialmente durante los siguientes 20 años en los que ambos compartieron toda clase de avatares en torno a la fundación de la Escuela de Artes de Toledo. Según Ossorio y Bernard<sup>364</sup>, presentó los siguientes cuadros en las últimas Exposiciones españolas y extranjeras: *La pequeña guardiana*, *Los dos sueños*, *Último toque de llamada (Una Oveja entre lobos)*, *La dueña complaciente*, *Una vargueña (sic)*, *Distracción de un artista* y varios paisajes y cuadros de pequeñas dimensiones.

---

<sup>361</sup> Del libro de José Luis Temes *El Círculo de Bellas Artes (Madrid, 1880-1936)*. Tomo I. Alianza, Madrid 2000. Esta magnífica obra, muy amena y muy bien documentada es insustituible para comprender la dilatada Biografía de esta asociación de artistas y amantes del Arte.

<sup>362</sup> José Luis Temes, obra citada, p.12.

<sup>363</sup> *Apuntes de la Primera Exposición del Círculo de Bellas Artes con Dibujos Originales de los Autores*. Círculo de Bellas Artes. Madrid 1880.

<sup>364</sup> Manuel Ossorio y Bernard, *Galería Biográfica de Artistas Españoles del siglo XIX*. Imprenta de Moreno y Rojas, Madrid, 1883-84. Reeditado por Ed. Giner, Madrid 1975, p.466.

Exhibió sus obras igualmente en las celebradas **en Londres y Brighton en 1881 y 1882** respectivamente; consultado el catálogo de la exposición de la Royal Academy of Arts (Londres) de 1881 vemos que presentó de nuevo la obra *Ensayo al Órgano*<sup>365</sup> que figuraba con el número 1406, aunque podría ser una réplica del presentado el año anterior, porque se conocen dos versiones de esta obra además de que Ortega y Munilla describiendo el estudio de Moreno en 1880, comenta que realizaba *un lienzo de buen tamaño* con este tema. El certamen inglés abrió sus puertas el primer lunes de mayo, clausurándose el mes de agosto, pudiendo ser visitado de 8 de la mañana a 7 de la tarde. Moreno fue prácticamente el único expositor español; figura también su amiga Delphine de Cool con dos obras de esmalte de Limoges, *Retrato de jovencita* y *Mater dolorosa*. Lo que manifiesta claramente que los dos artistas enviaron juntos sus obras o bien viajaron hasta allí, siendo el domicilio de ambos en París el nº 89 de la Rue de Rennes.<sup>366</sup>

**La Exposición Nacional de 1881** se inauguró en mayo en el palacio de la Fuente Castellana con asistencia de la familia real. Presidieron el jurado Pascual Gayangos y Federico de Madrazo, siendo el secretario Benito Soriano y dieciséis vocales, entre los que había destacadas personalidades artísticas como Eugenio de la cámara, los escultores Sabino de Medina y Jerónimo Suñol, o los pintores Carlos Luis de Ribera, Vicente Esquivel, Salvador Martínez Cubells, y Joaquín Agrasot. En esta edición se premió al arquitecto Juan de Madrazo por sus estudios para la restauración de la catedral de León. El cuadro que más revuelo despertó fue *La leyenda del rey monje y la campana de Huesca*, de Casado del Alisal por lo espeluznante del tema.

Matías Moreno<sup>367</sup> presentó el cuadro *Ensayo al Órgano*, junto con el *Retrato de la Niña María Moreno* y el titulado *Hojas Muertas*, quedando propuesto para segunda medalla, junto con Ricardo de Madrazo, Serafín Rincón y Virgilio Mattoni. En este mismo certamen en que Muñoz Degraín se lleva la medalla de primera clase y Moreno Carbonero quedó propuesto para segunda con *El príncipe D. Carlos de Viana*, expusieron sus amigos Ramiro Amador de los Ríos, arquitecto municipal de Toledo, que obtuvo medalla de primera clase en la sección de arquitectura, e Ignacio León y Escosura, al que se le concedió la Encomienda de Carlos III. En la exposición Nacional de ese año no se pudieron conceder medallas a todos los artistas por falta de premios, pues el jurado se vio desbordado por los numerosos concurrentes. Los que fueron propuestos, entre los que se contaba Moreno, y no llegaron a obtener medalla, solicitaron una medalla honorífica, y tras ser remitido el expediente al Consejo de Instrucción Pública se emitió un informe favorable disponiéndose que

*Las medallas que como ampliación propuso el Jurado en la Exposición General de 1881, se consideren como adjudicadas a los artistas designados en el acta de calificación que exista en el expediente, sirviéndoles de mérito para los efectos de su carrera profesional.*

---

<sup>365</sup> The exhibition of the Royal Academy of Arts. MDCCCLXXXI. The one Hundred and Thirteenth. W.M. Clowes and sons, limited printers to the Royal Academy, p.97. Con el nº 1406-Choir Rehearsal at the organ.

<sup>366</sup> Todos los datos proceden del catálogo de la exposición. *The exhibition of de Royal Academy or Arts. MDCCCLXXXI. The one hundred and thirteenth.* W. M. Clowes and Sons, Limited. Londres, 1881.

<sup>367</sup> En el catálogo oficial aparecen las siguientes obras: nº 460-*Ensayo al Órgano* (110 x 209 cm.), nº 461-*Hojas Muertas* (83 x 63 cm.) y nº 462, *Retrato de la Niña María Moreno* (196 x 150 cm.)





Dos detalles de estudio de Moreno para la obra: *Ensayo al Órgano*, sobre 1879.

Mediante oficio de la Dirección General de Instrucción Pública se le comunicó más tarde que había quedado por fin resuelto el asunto sobre la concesión de la segunda medalla honorífica para la que quedó propuesto en esta Exposición:

*Y habiendo sido usted propuesto por el mencionado jurado para una medalla de segunda clase por su cuadro que representa un “Ensayo al Órgano” de Real Orden lo traslado a usted para su satisfacción y efectos consiguientes.*

La obra fue adquirida por el Estado, pasando a formar parte del Museo de Arte Moderno el 8 de agosto de 1893. Actualmente se encuentra en las dependencias de la Audiencia Provincial de Albacete. La segunda versión de este cuadro se conoce únicamente por una fotografía que realizó el propio pintor.

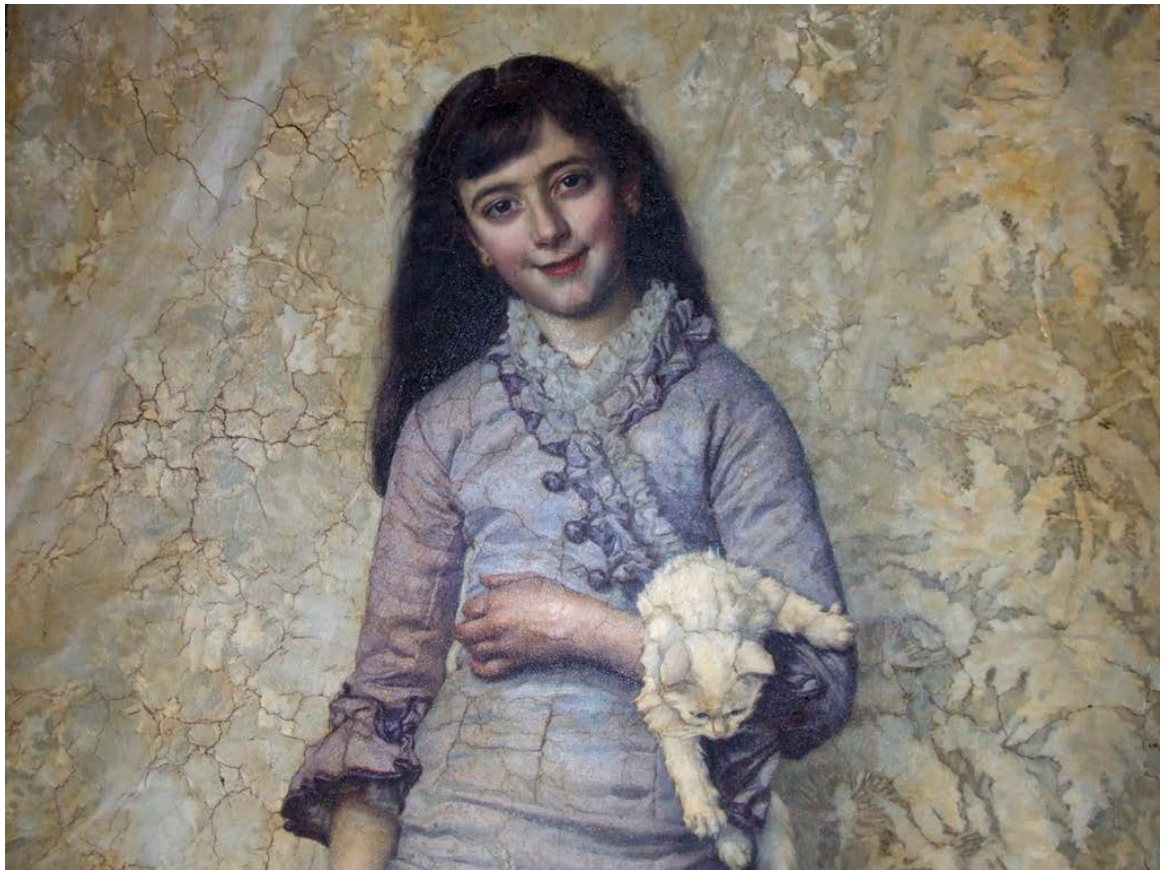
En el *catálogo cómico-crítico* escrito por Vallejo y Serrano de la Pedrosa<sup>368</sup> se dedican unos versitos a cada una de las obras. Del ensayo al órgano dice:

*Algo paletos los músicos,  
pero es bonito el cuadro,  
y en mi pobre opinión, esto  
es algo más que un ensayo.*

El cuadro hojas muertas, expuesto con el nº 461, le inspiró los siguientes versos:

*Tarde llora el desengaño  
porque ya no es una niña  
a su edad todas las hojas  
están muertas o marchitas.*

<sup>368</sup> José María Vallejo y Serrano de la Pedrosa. *Catálogo cómico-crítico de la Exposición de Bellas Artes*. Madrid, 1881.



Detalle del retrato de la niña María Moreno Martín por su padre, presentado también a la Exposición Nacional de 1881. El exceso de barniz ha provocado abruptas craqueladuras en la capa superficial del barniz.

Para el retrato de la niña María Moreno, expuesto con el nº 462, se le ocurrió esta idea:

*Suelta, hermosa, ese gatito  
y que no te enseñe nada;  
que las gatadas no deben  
jugarlas las niñas guapas.*

Según se desprende de la noticia aparecida en *El Nuevo Ateneo* de 5 de febrero de 1882, Matías Moreno debió presentar su cuadro *Una oveja entre lobos* a una exposición celebrada en Lyon, cuya crítica recogía una revista local de carácter científico y literario llamada *L'icauna*. *El Nuevo Ateneo* publicó la noticia traducida al castellano para sus lectores:

*“Nuestros lectores han de permitirnos citar, para concluir, una obra de excelente mérito que ha extasiado al público durante la exposición. Nos referimos al cuadro de D. Matías Moreno, ilustre profesor del Instituto de Toledo, cuyo talento nos admira, Una oveja entre lobos, verdadera obra magistral de ejecución; así pues, no nos ha sorprendido su adquisición espontanea por un entusiasta del arte (amateur).”*

El periodista toledano termina el artículo con unas frases laudatorias para el pintor:

*Enviamos nuestros plácemes al señor Moreno, pues artistas como él honran a su patria y a la corporación a la que pertenecen; por lo cual hacemos extensivo nuestro parabien al claustro de profesores de este Instituto, que tiene la satisfacción de contar en él a tan esclarecido e inspirado compañero.*

Existieron, que sepamos, dos cuadros con este mismo asunto; el propio artista fotografió uno de ellos, conservándose todavía la placa. La otra versión cuadro fue adquirida por el famoso marchante Adolphe Goupil<sup>369</sup>, por la elevada cifra de 5.000 francos, lo que revela la calidad de la obra.<sup>370</sup> Uno de estos cuadros estuvo bastante tiempo en el comercio de arte, siendo subastado en Nueva York por la casa Sotheby's en 1998. Ambas obras son prácticamente iguales, de un virtuosismo técnico y un detallismo que delatan la gran categoría artística de Moreno. A propósito de estas admirables obras, la familia contaba la anécdota de que en sus primeros tiempos el artista tenía una lupa en su estudio que entregaba a cuantos admiraban sus cuadros, para que los visitantes pudieran apreciar hasta sus más mínimos detalles. El tema de este cuadrito de tableautín es moralizante, sobrio de color y de extraordinario dibujo. Olavarría escribe que *la oveja es una muchacha que como anzuelo para ser atendida, lleva una vieja pleiteante al estudio de un procurador, que mira codicioso la presa que se le ofrece; los lobos, todos sus escribientes que con igual ansia de posesión la miran burlonamente*<sup>371</sup>. Como escenario utiliza una ambientación real, el Archivo en la Sala Capitular Alta del Ayuntamiento de Toledo, que hoy se conserva prácticamente igual a como lo vio Moreno.

Es posible que Matías Moreno llegase a participar en el Salón de París de 1882, ya que existe una referencia en *El Nuevo Ateneo* de 19 de marzo, en el que se publica una visita al estudio del artista, donde el periodista pudo contemplar el cuadro con el Moreno tenía previsto concursar:

*Hemos tenido el gusto de ver, o mejor dicho de admirar, el excelente cuadro que el afamado y distinguido pintor, profesor de este Instituto, D. Matías, Moreno, destina a la Exposición de París. Mucho pudiéramos decir de tan notable obra de arte que lleva por título Los dos sueños; pero no queremos ni creemos oportuno adelantar juicios sobre ella cuando va a ser juzgada por un tribunal competente. Solo sí manifestaremos que la*

---

<sup>369</sup> Adolphe Goupil fue considerado ya en su época como el más importante marchante de Arte. Inició su actividad como vendedor de grabados y abrió una sucursal en Nueva York en 1848. Alrededor de la década del 60, ya poseía una cadena de galerías de Arte en París, Londres, Berlín, Bruselas, La Haya y Nueva York; allí se vendían grabados y obras de los más importantes artistas del momento. "Conocedor del gusto de la burguesía, buscaba personalmente las obras en los mismos estudios de los pintores y en las "promotrici", intentando captar a los artistas cuando aún no eran conocidos para vincularlos de por vida mediante contratos escritos que le dieran la exclusiva de su obra". (tomado de C. González y M. Martí, *Pintores Españoles en Roma*, Barcelona 1987, Pág.33). A través de los contratos Goupil se hacía también con la exclusividad de los derechos de reproducción, lo que le reportaba grandes beneficios. En 1875 nace la sociedad Goupil-Boussod & Valadon, Successeurs, con la anexión de Albert, el hijo de Goupil y Boussod, casado con la nieta de Goupil e hija del pintor León Gerôme. Albert era pintor y compañero de Madrazo, Fortuny y Martín Rico. Abrieron en París tres galerías. En París fue marchante de E. Zamacois y de otros muchos pintores de la colonia española.

<sup>370</sup> Eugenio de Olavarría, "Matías Moreno" en *Toledo*, nº 95, año IV, pp. 72-73

<sup>371</sup> Eugenio de Olavarría Matías Moreno, en *Toledo*, año IV, nº 95, p.73.



*composición del cuadro y su difícilísimo colorido llamarán notablemente la atención de los amateurs al divino arte de Apeles en el vecina república.*<sup>372</sup>



Dos obras de Matías Moreno: a la izquierda una pequeña tabla al óleo de la que se desconoce el título y que bien podría ser *Una cantaora*, presentado 1882 a la exposición anual de Pintura Moderna de Brighton (Inglaterra). A la derecha, acuarela firmada por Moreno en Toledo en 1882, subastada en Alemania y actualmente en el comercio de Arte. Se titula *Un compañero de juegos* y reproduce parte de su jardín y la orilla del Tajo, que podía verse desde su casa.

Moreno se presentó con dos cuadros de pintura al óleo a la novena edición de la **Exposición Anual de Pintura Moderna de Brighton**<sup>373</sup>, inaugurada el 21 de septiembre de 1882; según el catálogo eran *Una cantaora*, valorada en 30 libras y *Dans les Fleurs (Entre las Flores)* valorada en 60 libras; no se conocen imágenes de ninguno de los dos lienzos. Delphine de Cool muestra también dos óleos: *A Moi le Reste* y *Fleurs de May*, valorados respectivamente en 160 y 80 libras, siendo de los más caros presentados a este certamen. En el catálogo se reseñan también las obras de pintura de la colección permanente que mantenía la Corporación de Brighton, entre las que constan las de *Van Dyck, Lawrence, Reynolds y Gainsborough*, que le impresionaron enormemente, tanto, que le costó despedirse de los cuadros de Reynolds, como debió revelar a José Vera quien lo recordaba en el artículo de 1918 para el monográfico en homenaje a Moreno<sup>374</sup>:

*(...)Conoció y estudió los pintores ingleses Lawrence, Reynolds y Gainsborough: este último fue el que más le cautivó; tal vez, recordando su última*

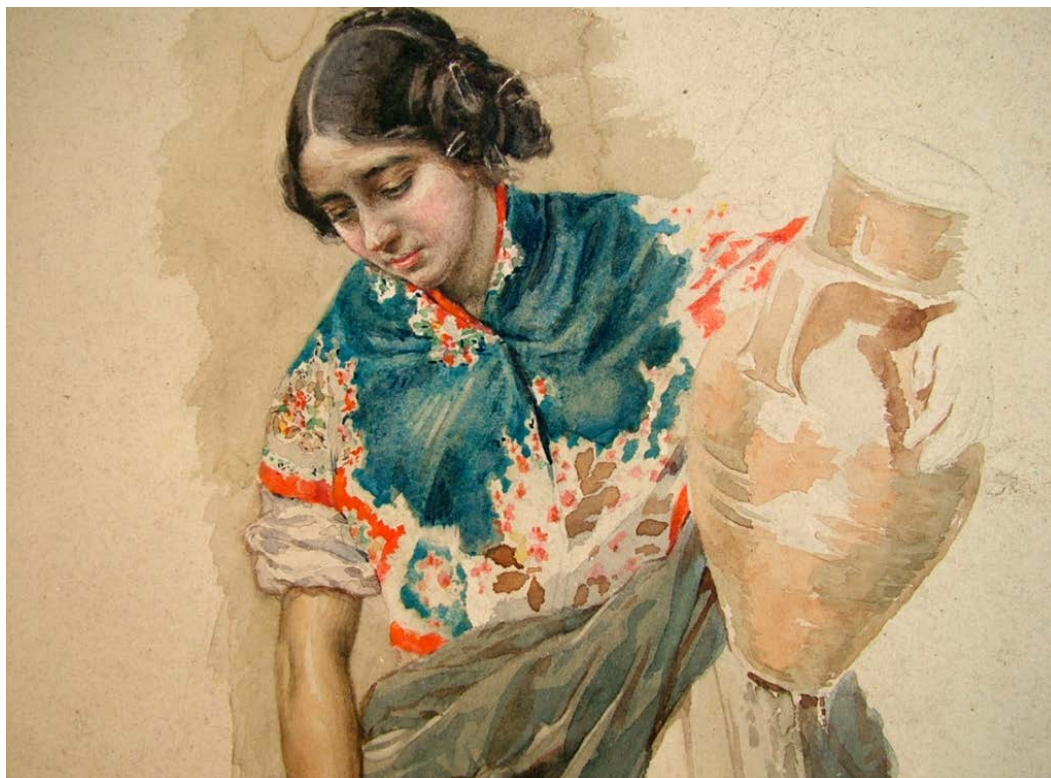
<sup>372</sup> El Nuevo Ateneo, 19 de marzo de 1882. Año IV, nº 12, p.94.

<sup>373</sup> Catalogue of the ninth annual Exhibition of Modern Pictures, in oil. Opened September 21<sup>st</sup>, 1882. Royal Pavilion Gallery, las obras aparecen con los números: 458 -*Dans les Fleurs* y 426 - *Una Cantaora*, pp. 26 y 28.

<sup>374</sup> José Vera, "Del artista Matías Moreno, el pintor", revista *Toledo*, nº95, año IV, pp.74-75.

*frase dirigida á Reynolds, “Adiós! Hasta que nos veamos en la gloria, y Van Dyck en nuestra compañía!”*

Para la **Exposición Regional de Sevilla de 1882** preparó algunas obras como *La Petenera*<sup>375</sup>, una acuarela magistral en la que muestra un sorprendente dominio del dibujo y de la técnica, mostrando extraordinarias calidades en las telas, firmada en Sevilla en 1881.



Detalle del cuadro inacabado de Matías Moreno con el título: *Junto al Arroyo*. Sobre 1878-80.

Por referencias de otros autores se sabe que envió sus cuadros a la **Exposición Internacional de Munich de 1883**, aunque de momento no se han podido encontrar datos al respecto; en un artículo dedicado a Matías Moreno, Juan Antonio Morán Cabré dice que envió, además de *Los dos sueños*, una acuarela llamada *La rana*, hoy desconocida. Con el objetivo de promover la concurrencia de artistas españoles a esta Exposición de Bellas Artes de Munich de 1883, Moreno fue nombrado vocal de la *junta provincial de Toledo*<sup>376</sup> por el Gobierno Civil. Esta noticia también es recogida por *El Nuevo Ateneo*:

*Ha quedado constituida en esta ciudad la comisión respectiva para facilitar la concurrencia y el envío de obras a tan importante certamen internacional en la forma siguiente: presidente, Sr. Gobernador Civil de la provincia; vocales, Sres. D. J. Argüelles, D. Rafael Días, D. Matías Moreno, D. F. Latorre, D. Mariano Álvarez,*

<sup>375</sup> Con este mismo título existen varios cuadros (en técnica de óleo y en acuarela) lo que induce a veces a la confusión, aunque las medidas de los dos que están catalogados son diferentes.

<sup>376</sup> A.G.A. Caja 32 / 8366. Expediente Moreno



*D. Crispulo Avecilla y D. Mariano Colmenero. En el boletín oficial de la provincia correspondiente al día 26 próximo pasado, se publica el extracto del reglamento para dicha exposición que desde el primero de julio y durante tres meses ha de celebrarse este año en la capital de Babiera. Los gastos de transporte son por cuenta del Ministerio de Fomento.*

Asimismo lleva obras a la **Exposición Nacional de 1884**<sup>377</sup>, inaugurada el 24 de mayo con presencia de los reyes; ese año Muñoz Degrain volvió a obtener medalla de primera clase, esta vez por su cuadro *Los amantes de Teruel* y Moreno Carbonero por *La Conversión del duque de Gandía*, además del *Spoliarium* de Juan Luna. Figuraban como expositores, entre otros, su gran amigo Ricardo de Madrazo y su antiguo alumno Ricardo Arredondo, que mostraba sus obras primera vez y obtuvo medalla de tercera clase por *Una desgracia en montería*. Matías Moreno concurre con cinco obras: *Los dos sueños*, *La Petenera*, *Junto al Arroyo*, *Retrato de D. Federico Latorre (dibujo a lápiz)* y *retrato de la Srta D<sup>a</sup> M. Moreno* en las que hacía gala de su facultad de dibujante escrupuloso. Actualmente el retrato a lápiz de Federico está en paradero desconocido; lo más seguro es que Moreno se lo dedicase a su antiguo amigo. A la muerte de Latorre la familia marchó de Toledo y se ha perdido completamente su pista. Por la acuarela *Junto al Arroyo* se le concedió la Cruz de Carlos III, junto a Vicente Borrás, Jaime Morera y al dibujante José Luis Pellicer. De este cuadro sólo se conoce un boceto; su asunto era una joven bargueña con un cántaro a la cadera, cruzando el arroyo con los pies descalzos; está en la descripción de Milego de 1878, y a juzgar por las copias conservadas en papel cebolla, es posible que hiciera varias réplicas. Esta exposición, en la que participaron gran cantidad de artistas, fue de gran calidad en lo que expuesto.

Tuvieron que pasar tres años para que Moreno consiguiera que su obra *Los dos Sueños* fuese adquirida por el Estado. Federico de Madrazo le escribe el 14 de enero de 1887 para indicarle que es el momento adecuado para que se ponga en marcha la persona que le recomienda, a fin de que se haga realidad la esperada compra:

*Querido amigo Matías Moreno:*

*Sólo dos palabras porque no tengo tiempo para más, para decirle que procure que el que le ha recomendado en Fomento para la adquisición de sus cuadro, apriete<sup>378</sup> ahora un poco con el Ministro o con el director de Instrucción Pública, a fin de que no pasen antes una porción de cuadros que se están presentando, buenos algunos, medianos muchos, y verdaderos mamarrachos los más. Me alegraré que ésta pueda servir de algo.*

En artículo del Nuevo Ateneo de 1 de febrero de 1887, se hace pública la adquisición de un cuadro de Moreno, bajo el título ¡Enhorabuena!:

*Recíbala también y muy cordial nuestro amigo D. Matías Moreno por haber adquirido el Ministerio de Fomento su precioso cuadro “Los dos sueños”*

---

<sup>377</sup> Según el catálogo oficial presenta las obras siguientes: nº 481-*Los dos Sueños* (123 x 175 cm.), nº 482 – *La Petenera* (65 x 43cm.), nº 483 *Junto al Arroyo* (104 x 83 cm.), nº 484- *Retrato de D. Federico Latorre*, dibujo a lápiz. (62x47 cm.), nº 485, *Retrato de la Srta. Doña M. Moreno* (54x46cm.)

<sup>378</sup> Subrayado en el original

*con destino al Museo Nacional donde ya figuraba, adquirido también por el Estado, otro cuadro de tan distinguido artista.*

Esta obra, propiedad del Museo del Prado, se encuentra hoy depositada en la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, presidiendo la Sala de Juntas<sup>379</sup>.

Moreno participó también en la **III Exposición de Pintura Española en Buenos Aires**, organizada por Contrera y Lazarraga, respaldados por el presidente Sardá y celebrada en **1890**. La muestra se celebró en los salones de la Cámara de Comercio y *presentó un nutrido conjunto de piezas procedentes del pincel de artistas peninsulares*<sup>380</sup>. Se inauguró en septiembre en medio de una crisis financiera y un ambiente poco favorable para la venta de obras. El expositor que llevó un mayor número de cuadros fue Nicolau Cotanda, español afincado en Buenos Aires, y entre los artistas figuraron José Arpa con varios paisajes, Francisco Domingo con *Una mancha*, Eliseo Meifrén con *La salida de la Luna*, Salvador Viniegra con *Junta de una cofradía* y Matías Moreno con *La distracción del artista*, siendo ésta la última de las exposiciones organizadas en Buenos Aires.

En la **Exposición Nacional de 1892** se presentaron padre e hija con 20 obras<sup>381</sup>, aunque todas bajo el nombre de Matías Moreno. Se le concedió una mención honorífica al igual que a Federico Latorre y Rodrigo. *La Ilustración Española y Americana*<sup>382</sup> del 8 de diciembre de 1892 publica un artículo sobre la Exposición Internacional de Bellas Artes, firmado por Pedro de Madrazo, que recoge la presencia de Moreno, colocándolo entre los pintores que a su juicio *descuellan* sobre el resto:

*En el género de costumbres y en el estudio de los diferentes tipos sociales descuellan en la actual exposición –los enumeraremos por el orden alfabético que sigue el catálogo– los señores Agrasot, Aguado y Guerra, Álvarez (Don Luis), Araujo (Don Joaquín), Bilbao, Srta. Brockman, Casas (Don Ramón), Escosura, Srta. de Fabié, García y Ramos, Sra. De Garnelo, Jiménez Aranda (Don José), Madrazo (Don Ricardo), Maura y Montaner (Don Francisco), Moreno (Don Matías) y Moreno Carbonero (Don José).*

En la sección extranjera participaron pocos pintores franceses, quejándose el articulista de que *Francia en rigor no se ha dignado en acudir al llamamiento oficial y si no fuera por el contingente que han suministrado coleccionistas y particulares de buena voluntad (...) podría asegurarse que no han concurrido al certamen más que artistas de tercera y cuarta jerarquía*. Presentaban obra Rosa Bonheur, L. Bonnat, E. Boudin, B. Constant, C. Durán y L. Gérôme, entre otros.

---

<sup>379</sup> *El Prado Disperso*, Boletín del Museo del Prado, t. V, nº 13, enero-abril 1984, p.77. *Los dos sueños*, nº 5865, L. 1,20x1,73. Ang. Inf. Der. Matías Moreno Toledo 1882.M.A.M. 83 CM. Inv. Nº de adquisición T. 735.

<sup>380</sup> Ana Fernández García, *Arte y Emigración: la pintura española en Buenos Aires, 1880-1930*. Universidad de Oviedo, servicio de publicaciones, 1997, p. 125.

<sup>381</sup> En el Catálogo oficial figuran sus obras y las de su hija, con los números: nº 782 , nº 783, nº784, nº 785, nº 786, nº 787, nº 788, nº 789, nº 790, nº 791, nº 792, nº 793, nº 794, nº 795, nº796, nº 797, nº 798, nº 799, nº 800, nº 801.

<sup>382</sup> *La Ilustración española y americana*. Año XXXVI, nº 45, del 8 de diciembre de 1892, p. 390.



Fotografía publicada en *La Ilustración Española y Americana* con los cuadros de la Sala 2ª. Dos cuadros de Matías Moreno estaban colocados encima de las obras de Rosales, como puede apreciarse, aunque al redactor del artículo, que cita *Los dos sueños* se le olvidó consignar *el Ensayo*.

La gran mayoría de las obras que figuraron en el Museo de Arte Moderno, inaugurado en agosto de 1898, fueron adquiridas con motivo de las Exposiciones Nacionales, pues da la impresión que este museo se creó para dar cobijo a los cuadros premiados en estos certámenes.<sup>383</sup> Se instaló inicialmente en el Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid, compartido con la Biblioteca Nacional y el Museo Arqueológico; desde su inicio sufrió problemas de espacio para dar cabida a los cuadros y muchos más para exponerlos, como recoge en su artículo Elena Vozmediano:

*Aun cuando los criterios de exposición eran entonces muy diferentes de los que rigen hoy, y no se tenía ningún empacho en colocar unos cuadros encima de otros ni en rellenar los huecos con cuadros pequeños, casi desde el techo hasta el suelo, la abundancia de cuadros de enormes dimensiones, impuestas por el afán de conseguir los premios en las Nacionales, agravaba el problema de espacio, y en las imágenes que conservamos de las dos primeras salas del museo, publicadas por La Ilustración Española y Americana, los cuadros aparecen especialmente apiñados.*

<sup>383</sup> Elena Vozmediano, "La vieja historia del Museo de Arte Moderno" en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, t. 4, 1991, págs. 377-392. Sobre este tema ver María Dolores Jiménez-Blanco, *Arte y Estado en la España del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1989. De la misma autora, «Un siglo de política oficial de Bellas Artes a través de la historia de un museo» en *Cien Años de Educación en España. En torno a la creación del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 2001, pp. 501-525. También Joaquín de la Puente, *Catálogo de las pinturas del siglo XIX, Museo del Prado. Casón del Buen Retiro*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985.

Así pues, *La Ilustración Española y Americana*<sup>384</sup> acoge en sus páginas los fotograbados con la instalación de las obras dentro del museo; los cuadros de Matías Moreno adquiridos por el Estado, *Los dos sueños* y *Ensayo al órgano*, estaban en la Sala 2ª colocados encima de las obras de Rosales, como puede verse en la fotografía, aunque al redactor del artículo se le olvidó mencionar *el Ensayo al Órgano*. En el texto que acompaña las imágenes leemos lo siguiente:

*Publicamos hoy dos grabados de la Sala 2ª de Arte Moderno. En el primero figuran los cuadros que ocupan el muro de la derecha del salón, entre los que se ven: La muerte de Lucrecia, Tobías y el Arcángel, Estudio de desnudo y Testamento de Isabel la Católica de Rosales; El entierro de San Lorenzo de Vera, y El Fusilamiento de Torrijos de Gisbert, y sobre ellos, Felipe II bendiciendo a sus hijos de M Ferrán, Jesús en casa de Marta de Vera y Calvo, un Peregrino y un Coro de López S. San Román, Los dos Sueños de Matías Moreno, Un bodegón, de Valle, un Escolapio, de Domenech, cinco interiores de Gonzalvo, La Sacra Familia por Armengol y Escenas Gallegas de Fierros.*



Los días 20 y 21 de abril de 1899 Matías se ausentó del Instituto<sup>385</sup> con permiso del director *para llevar un cuadro a la Exposición Nacional*. Esta única obra, *Lejos de la Ciudad*, era un óleo de grandes dimensiones, (2,52 x 4,05 m) al que adjuntó una poética explicación del tema del lienzo. Fue con él su viejo amigo Latorre, que presentaba igualmente obras a la exposición. En esta época, la pintura de Moreno está en auténtica

<sup>384</sup> La Ilustración Española y Americana, *La Ilustración Española y Americana*, año XXX, del 15-8-1898 pág. 84, y año XLIII, nº 22 del 22-11-1898, pág. 291.

<sup>385</sup> A.H.P.T. Libro de faltas de asistencia de profesores. I-873/5.



concordancia con los objetivos de la Institución Libre de Enseñanza, *larga y frecuente intimidad con la naturaleza y con el Arte*.<sup>386</sup>

La *Ilustración Española y Americana*.<sup>387</sup> de 15 de julio de 1899 publicó un artículo de opinión sobre la Exposición Nacional de Bellas Artes de aquel año, firmado por José Ramón Mélida en el que se hablaba sobre los paisajes que presentó Beruete, de los que dice que tienen un ambiente moderno que no es frecuente en las obras de otros paisajistas castellanos. Hacía notar que de los cinco paisajes, tres estaban dedicados a Toledo y añadía, observando en la pintura de Moreno los ecos de la del cretense:

*Otros dos intérpretes tiene en la exposición La Campiña Toledana: uno es Ricardo Arredondo que expone tres lienzos muy agradables en los que copia con bastante carácter aquella naturaleza. El otro es Don Matías Moreno, cuyo cuadro "Lejos de la ciudad" hasta por el título debe considerarse como un paisaje con figuras, siquiera sean estas del tamaño natural y estén en primer término las principales y humanas, que son un pastor y una zagala juguetones, ni ellos ni las ovejas que apacientan son el asunto: el asunto es el campo, desde el cual se descubre la morisca ciudad; el campo con su vaga e idílica poesía, muy bien sentida por el artista, con finezas de color y con algo de sabor local, en lo que hay un recuerdo muy fugaz de El Greco, que en Toledo es el rey de la pintura.*



Matías Moreno, detalle de *Lejos de la Ciudad*, versión en pequeño tamaño, inacabada. Sobre 1899.

---

<sup>386</sup> "Programa de la Institución Libre de Enseñanza", reproducido en *Historia de la educación en España. De la Restauración a la II República*. Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1982. Colección Breviarios de Educación, tomo III. Estudio, documentos y notas de Manuel de Puelles Benítez. p. 269.

<sup>387</sup> José Ramón Mélida *La Ilustración Española y Americana*. Año XLIII, nº 22, de 15 de julio de 1899, p. 370.



## 5. LOS AÑOS COMO DIRECTOR DE LA ESCUELA SUPERIOR DE ARTES INDUSTRIALES DE TOLEDO (1902-1906)

### 5.1 ORÍGENES DE LA ESCUELA DE ARTES Y RESTAURACIÓN DE SAN JUAN DE LOS REYES

Desde la época isabelina la política educativa<sup>388</sup>, había ido evolucionando lentamente introduciendo mejoras, sobre todo desde la ley de Instrucción Pública de 1857, responsabilidad de Claudio Moyano; la enseñanza nunca estuvo al alcance de todos: sólo la instrucción primaria era asequible a la masa general del pueblo, aunque no todos pudieron gozar de este beneficio, especialmente en el mundo rural, y las enseñanzas superiores estaban restringidas a la burguesía y la nobleza. El interés del Estado a mediados de siglo XIX se dirigió a la remodelación de la enseñanza, incluida también la universitaria, aunque dando preferencia a las ciencias con el objeto de formar profesionales que impulsaran la atrasada industria española.

A la mejora de la situación vino a ayudar la creación de las diputaciones provinciales, que entre otras actuaciones se encargaron de la protección de la enseñanza y la cultura, dando la posibilidad a jóvenes artistas locales de continuar y ampliar sus estudios, concediendo becas en el extranjero. De esta forma se ampliaba y completaba la labor del Estado, siendo una forma efectiva de llegar a los ámbitos locales.

En una ciudad provinciana como Toledo, no era fácil encontrar muchas instituciones dedicadas a la enseñanza del dibujo; consecuencia de las ideas ilustradas encontramos dos precedentes: la Real Casa de la Caridad y la Academia de Nobles Artes de Santa Isabel.

La más antigua era la Real Casa de la Caridad<sup>389</sup>, debida al cardenal Lorenzana y cuya labor estaba presidida por dos ideas fundamentales: la búsqueda del bienestar social, a través de la desaparición de la mendicidad y la recuperación de antiguos oficios artesanales, y el anhelo de una educación que preparara profesionales cualificados. Además del aprendizaje de los oficios textiles, se pensó añadir estudios de *Nobles Artes*: pintura, escultura y elementos arquitectónicos, que se impartirían en horario nocturno, sirviendo de complemento a la formación.

Podemos ver un antecedente de la Escuela de Artes en la Academia de Nobles Artes de Santa Isabel, creada en 1776 gracias los esfuerzos de la Sociedad Económica de

---

<sup>388</sup> Agradezco muchísimo al profesor Rafael del Cerro sus consejos sobre este tema y que con su habitual generosidad, me haya facilitado un ejemplar de su estudio, aún sin publicar *La Escuela de Artes de Toledo, 1902-2002*, trabajo que realizó para la conmemoración del centenario de la Escuela. Esta obra, completísima y extraordinariamente documentada, ha sido mi constante referencia para la elaboración de este capítulo.

<sup>389</sup> Ángel Santos Vaquero, *La Real Casa de Caridad de Toledo. Una Institución Ilustrada*. IPIET. Toledo 1994.

Amigos del País de Toledo<sup>390</sup>, que buscaba a través de ella la recuperación de los gremios y oficios tradicionales. Además de la técnica, los alumnos recibían una formación básica de tipo humanístico. Al año siguiente de su inauguración en 1817, bajo la dirección del arquitecto Leonardo Clemente, recibió el nombre de Academia de Santa Isabel en honor a la reina Isabel de Braganza, quien realizó una visita a este centro en 1824.

Este centro docente acabó por adscribirse al Instituto Provincial de Segunda Enseñanza en 1852 a fin de garantizar su supervivencia. Rafael de Cerro comenta que *tras una reordenación general volvería a abrir sus puertas en 1857*. Al cerrarse definitivamente sobre 1868 se trasladaron sus enseres artísticos al Museo provincial ubicado en San Juan de los Reyes.



Plano de Coello-Hijón de 1858: se aprecian las ruinas del segundo claustro, lugar elegido para la ubicación de la Escuela Superior de Industrias Artísticas.

Ya se han mencionado otras instituciones que ponían especial interés en las disciplinas artísticas como es el caso del Centro de Artistas e Industriales, más conocido en Toledo como *el Casino*, fundado en 1865, que además de la oferta de actividades

<sup>390</sup> Luis Alba González, "La Real Sociedad económica de Toledo a través de sus Actas (1776-1816). TOLETUM, boletín de la RABACHT, año LXXIII, Toledo 1990.

lúdicas, programaba conferencias, exposiciones, conciertos, y a sus asociados brindaba la posibilidad de recibir clases de dibujo o enseñanzas básicas a cargo de profesores y artistas toledanos.

Aunque apenas hay datos, se piensa que existió una primera *Escuela Industrial de Toledo, creada en 1852*<sup>391</sup>, que podría ser la transformación de la Academia de Nobles Artes de Santa Isabel, mencionada en un documento en el que se hace efectiva la cesión de la Escuela de Dibujo de la Sociedad Económica de Amigos del País de Toledo al Instituto de Segunda Enseñanza, *al objeto de abrir el curso próximo uno preparatorio para la enseñanza industrial*, documento firmado por los directores de ambos centros docentes. Los presupuestos estarían sufragados por el Ayuntamiento y la Diputación *en parte respectiva para su sostenimiento*.

Una comunicación del siguiente año explicaba que *faltaba en el Instituto la enseñanza del Dibujo y Modelado y no parecía prudente contar con la Academia de Nobles Artes de Santa Isabel, sostenida y pensionada por la Sociedad Económica de Amigos del País, teniendo fundado temor que se cerrara por falta de recursos*. Tras muchos debates, la Económica accedió a que la Academia de Dibujo pasase al Instituto, del que era director Narciso Barsi, *con todos sus enseres y dependencias, para con la misma, formar la Industrial, mandada establecer en septiembre de 1850*<sup>392</sup>. El siguiente paso fue elaborar un inventario firmado por dos comisionados y establecer una serie de condiciones, siendo la principal que en caso de traslado o cierre del Instituto, se devolverían a la Económica todos los enseres que constaban en el inventario. El presidente y el secretario de la Escuela de Nobles Artes de Santa Isabel y el director de la Económica serían vocales, formando parte de la nueva junta de la Escuela Industrial; los vocales de la Escuela de Santa Isabel y los auxiliares serían *convidados a cualquier acto público o premio*. Igualmente se establece en el documento que *los actuales profesores y portero desempeñarán los mismos cargos en la Escuela Industrial*.

Se decía también que el Gobierno estaba interesado en que, simultáneamente a la apertura de curso del Instituto, *se abra también la del preparatorio de la carrera industrial*. A pesar del inconveniente que suponía un edificio en construcción, el Ministerio nombró director a Feliciano Herreros de Tejada, como secretario y conservador a José Muriel, y como portero, Francisco Montoro.

Con anterioridad a 1860, el Ministerio de Fomento ya estudiaba la instalación en Toledo de una Escuela de Industrias Artísticas. Esta idea coincidió con la corriente de recuperación de monumentos históricos en la que tanto empeño puso Federico de Madrazo a través de las Comisiones Provinciales de Monumentos; al arquitecto Arturo Mélida se le encargó el proyecto para la restauración del monasterio toledano de San Juan de los Reyes<sup>393</sup>, que desde la Guerra de la Independencia había sufrido graves daños,

---

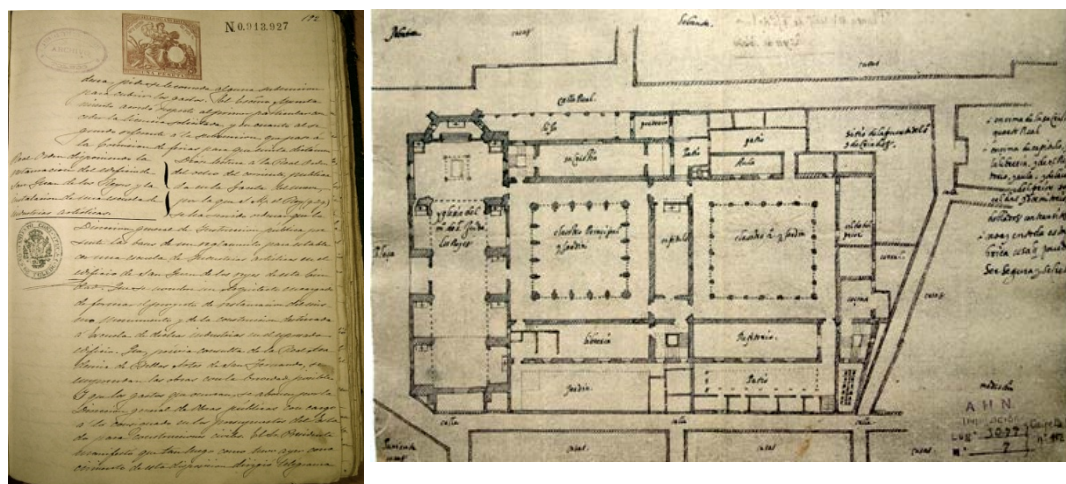
<sup>391</sup> Archivo General de la Administración. Caja 32 / 16442. Creación de Escuela Industrial en Toledo.

<sup>392</sup> Es importante resaltar esta fecha tan temprana pues las Escuelas de Arte e Industria se crean a través de una ley de Instrucción Pública el 17 de julio de 1857 para atender a la formación de los futuros artesanos.

<sup>393</sup> La ruina del monasterio sobrevino por la desamortización y más tarde por la destrucción sufrida por la Guerra de la Independencia. Sobre la desamortización ver el trabajo de Julio Porres, *La desamortización del siglo XIX en Toledo*. Toledo, Diputación Provincial 1965, pp. 91-94. Sobre la

encontrándose algunas partes, como el claustro de Covarrubias, en estado totalmente ruinoso y amenazando desprendimientos algunos elementos del presbiterio de la iglesia, el campanario y los pináculos exteriores.

Por Real Orden de 9 de julio de 1881 se iniciaba oficialmente la restauración del monumento. A la vez se crea por decreto la Escuela Superior de Industrias Artísticas, que en principio se pensaba ubicar aprovechando alguna parte del monasterio, aunque debido a su total ruina se abandonó esta idea para construir un edificio de nueva planta para el que Mérida realizó diversos proyectos.



Real Orden disponiendo la restauración de San Juan de los Reyes y la creación de una Escuela de Industrias Artísticas. Libro de Actas, Archivo Municipal del Ayuntamiento de Toledo. A la derecha Planta del convento de San Juan de los Reyes. S, XVII. Se observan los dos claustros, el de Juan Guas y el de Covarrubias, arruinado en 1809 por la guerra de la Independencia. Archivo Histórico Nacional.

El decreto de Creación de la Escuela de Artes<sup>394</sup> se promulga en 1881 durante el gobierno de Sagasta, siendo ministro de Fomento el liberal José Luis Albareda; dice así:

- 1º Que la dirección general de Instrucción Pública presente las bases de un reglamento para establecer una Escuela de Industrias Artísticas en Toledo.
- 2º Que se nombre un arquitecto encargado de formular el proyecto de restauración del mismo monumento y de la construcción destinada a Escuela de Industrias Artísticas.
- 3º Que previa consulta de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, se emprendan las obras con la brevedad posible
- Y 4º que los gastos que ocurran, se abonen por la Dirección General de Obras Públicas con cargo a lo consignado a los presupuestos del Estado para construcciones Civiles.

destrucción de San Juan de los Reyes ver el artículo del P. Antolín Abad "Sobre el incendio de San Juan de los Reyes (1808)" en *Toletum*, Toledo, RABACHT, 1969, pp.169-188. También la Tesis de Daniel Ortiz Arturo Mérida y San Juan de los Reyes: eclecticismo y medievalismo. Universidad Complutense de Madrid 2010.

<sup>394</sup> R. O. de 9 de julio de 1881.

*De Real Orden lo digo a V. I. para su conocimiento y efectos consiguientes. Dios guarde a V.I. muchos años, Madrid 8 de julio de 1881.*  
*Albareda, Ministro de Fomento.*

Según señala Daniel Ortiz, *poco antes de decretarse la restauración de San Juan de los Reyes, Mérida fue nombrado arquitecto oficial del Ministerio de Fomento, por lo que todo parece indicar que ya estaba acordado previamente que fuera él el encargado de elaborar el proyecto*,<sup>395</sup> así que el 31 de diciembre de 1881 presentó el proyecto de restauración del claustro, paso previo antes de diseñar el edificio de la Escuela de Industrias Artísticas. Ésta se ubicó en el Claustro del Emperador que en tiempos de Mérida no era más que un gran solar, arruinado por la voladura realizada por las tropas francesas<sup>396</sup>. Al lado se encontraba el antiguo Convento de Santa Ana,<sup>397</sup> desamortizado en 1835 que con el tiempo se anexionó a la Escuela como ampliación.



Casiano Alguacil: vista del Puente de San Martín y San Juan de los Reyes. Esta imagen está tomada sobre 1880, antes de iniciarse la restauración del monasterio y construcción de la Escuela. Archivo Municipal de Toledo.

El Nuevo Ateneo publicó la noticia en su número de agosto diciendo que *con grandísima satisfacción habíamos visto ya en la gaceta*, pues la ciudad acogía con ilusión y la mirada puesta el progreso económico y social a través de la creación de la Escuela de Artes:

---

<sup>395</sup> Daniel Ortiz Pradas, *Arturo Mérida y San Juan de los Reyes: eclecticismo y Medievalismo*. Tesis doctoral presentada el 25 de julio de 2010. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Arte I (Medieval). Universidad Complutense de Madrid, p.162.

<sup>396</sup> Pedro Navascués Palacio, "Mérida y San Juan de los Reyes de Toledo" en *Isabel la Católica: Reina de Castilla*. Madrid, Lunverg, 2002, p.331-353.

<sup>397</sup> Se conserva mucha documentación sobre el proyecto para la instalación provisional de la Escuela de Artes e Industrias en el ex convento de Santa Ana de Toledo; tres informes de Arturo Mérida se reproducen en el Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: T. V, nº 48 de octubre de 1885, pp. 234-241. T.VI, nº 55 de mayo de 1886, pp. 148-152; T. VII, nº 70 de diciembre de 1887, pp. 314-317. Los informes originales de puño y letra del arquitecto se encuentran en el A.G.A. Rafael del Cerro Malagón también recoge toda esta información en su estudio *La Escuela de Artes de Toledo*, 1902-202 que está sin publicar, al que doy las gracias de corazón por su generosidad de haberme permitido tener acceso al original.



*Las consideraciones congratulatorias que pudiéramos hacer sobre la importancia y trascendencia que para nuestra insigne ciudad reviste tan deseada resolución, parecerían siempre deficientes encarecimientos de nuestra alegría: nos limitamos pues a decir que por lo pronto y mientras duren las obras del proyectado edificio, los obreros toledanos tendrán donde ganar honradamente la subsistencia de sus familias y después en el Instituto artístico Industrial que ha de establecerse en el recinto de su fábrica, una escuela de cultura nacional y una fuente de riqueza para ellos y para sus hijos.<sup>398</sup>*



Membrete de las cartas que utilizó el arquitecto Arturo Mélida, en el que se autotitulaba como *Maestro Mayor de la Restauración de San Juan de los Reyes*; carta a Sebastián Aguado. A la derecha Fotografía con la ruinas del Claustro de San Juan de los Reyes en 1853. Fotografía de Charles Clifford. © Victoria and Albert Museum, London. Toledo Olvidado. E. Butragueño.

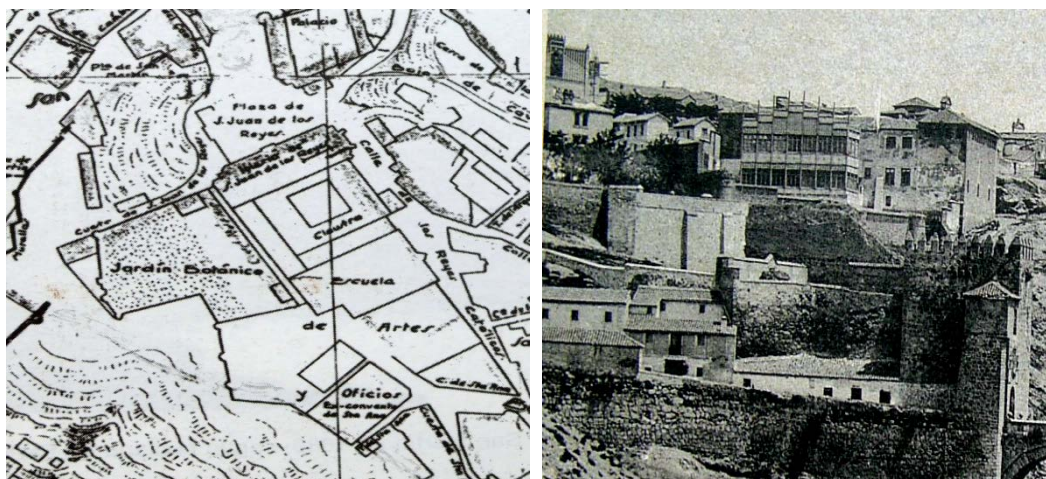
El origen primigenio de la Escuela de Industrias artísticas, como comenta Daniel Ortiz, podría estar en necesidad de contar con gran cantidad de profesionales; a si pues, Arturo Mélida intentó *establecer un centro de formación de artistas artesanos que, educados en los métodos tradicionales de trabajo fueran capaces de afrontar no sólo el reto que suponía la restauración de San Juan de los Reyes, sino cualquier restauración monumental del mismo género. Por lo que se podría decir que el origen del edificio de la Escuela, estuvo en aquellos primeros barracones que, instalados en el solar del que fue segundo claustro sirvieron de improvisadas escuelas de aprendizaje de talla en piedra, forma, ebanistería, etc.*<sup>399</sup>

<sup>398</sup> El Nuevo Ateneo, 14 de agosto de 1886, año VIII, nº 16, p. 118.

<sup>399</sup> Daniel Ortiz Pradas, *Arturo Mélida y San Juan de los Reyes: eclecticismo y Medievalismo*. Tesis doctoral presentada el 25 de julio de 2010. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Arte I (Medieval). Universidad Complutense de Madrid, pp. 210-211.

Mélida presentó también en 1883 un proyecto para la instalación provisional de la Escuela en el ex convento de Santa Ana, que se suponía estaría en funcionamiento para impartir las enseñanzas artísticas en tanto durasen las obras. Este edificio era uno de los pocos monasterios femeninos de Toledo que fue desamortizado en 1835;<sup>400</sup> en 1872 se le destinó como archivo Histórico de las Órdenes Militares, para lo que se realizaron obras de adecentamiento y adecuación, que finalizaron el año 1876. El profesor Rafael del Cerro cita la memoria redactada por Arturo Mélida en 1889, en la que rememoraba aquellos momentos:

*Así, mientras se edificaba la Escuela de Industrias de Toledo en el salón que ocupó el derruido monasterio franciscano, se ensayaba el personal y métodos de enseñanza para llevar ya un organismo completamente desarrollado a ocupar el local que había de servirle de definitivo alojamiento. Para este objeto se escogió el ex convento de Santa Ana. Con fecha 6 de agosto de 1883 elevó el que suscribe a la aprobación de la superioridad el proyecto de obras de reforma para la instalación provisional de las Escuelas de Industrias Artísticas en el ex convento de Santa Ana.*<sup>401</sup>



Plano de Rey Pastor de 1926 en el que se especifica la función de los edificios que forman el conjunto docente de la Escuela Superior de Industrias Artísticas. A la derecha, detalle de una fotografía de Casiano Alguacil en la que se puede apreciar la fisonomía de la Escuela Provisional ubicada delante del ex convento de Santa Ana.

Así pues, Mélida construyó un edificio provisional delante de la fachada que da a la huerta del antiguo convento; tras la aprobación del proyecto se produjo un paréntesis, realizándose otros nuevos que se presentaron escalonadamente, el último en 1887. La lentitud de las obras unida al complejo desarrollo de los acontecimientos políticos fueron, para Rafael del Cerro, las razones por las que no se pudo dar el uso docente para el que se

<sup>400</sup> Rafael del Cerro recoge los datos de este convento tras la desamortización, citando la obra de Julio Porres, *La desamortización del siglo XIX en Toledo*. Toledo, IPIET, 1965. En 1848 las monjas franciscanas volvieron a su convento, dedicándose a la enseñanza, aunque en 1869 se cerró definitivamente el convento. Datos tomados de Rafael del Cerro en *La Escuela de Artes de Toledo, 1902-2002*. En prensa, p. 63.

<sup>401</sup> AGA. Sección Educación y Ciencia, legajo 8958. Ex convento de Santa Ana de Toledo. Obras de demolición. Citado por Rafael del Cerro, p. 63.

había proyectado. La escasez de medios de construcción y la endeble calidad de los materiales hicieron que trece años más tarde Mérida tuviese que *trazar un plan para demoler lo proyectado*<sup>402</sup>, y desmontar el edificio que se hallaba en estado ruinoso y que lamentablemente nunca llegó a tener alumnado. A pesar la premura del proyecto no se llevó a cabo hasta bien entrado el siglo XX; en el plano de Rey Pastor de 1926 todavía aparece el volumen de esta Escuela Provisional.

En estos últimos años del siglo Moreno, cada vez más entusiasmado con las obras de la futura Escuela de Artes, colaboró estrechamente con el arquitecto Arturo Mérida. A partir de aquí la relación fue siempre de gran amistad y admiración mutua. El día 15 de septiembre de 1884 Arturo Mérida escribe a Moreno para agradecerle el regalo de un cuadro<sup>403</sup> y le refiere los apuros que está sufriendo a causa de la necesidad de acabar lo más rápidamente posible las muchas obras que tiene entre manos. La carta dice así:

*Mi muy querido amigo, me tiene usted avergonzado: primero por mi comportamiento con usted, pues tiempo es ya de que escriba, pero entre el monumento de Colón (que he firmado concluirle para el 12 de octubre y es imposible), las Obras del Congreso y San Juan, no me dejan vivir. He pasado el mes de agosto en el Escorial, donde tenía el taller y la familia, Madrid y Toledo, cada día en un punto, por mejor decir, he veraneado en el tren, domiciliado en un vagón. Comprenda usted mi falta de tiempo para escribirle y excuse mi descortesía. ¿Cuántos pequeños mamarrachos habré de reunir para dedicar a usted un recuerdo? Muchos habrán de ser para corresponder a la amabilidad de usted conmigo y usted tendrá que hacerse cuenta que ha cambiado una onza de oro en perras chicas. Me ha dedicado usted un hermoso lienzo, dibujo correcto, casta de color, en una palabra “un capo di ópera”. Cuando nos veamos referiré a usted una célebre expresión de un aragonés que es la misma que se me vino a la cabeza cuando vi la preciosa cabeza de esta castellana. Y hasta que tenga el gusto de abrazarle, su affmo. Amigo y s.s.q.b.s.m.*

*Arturo Mérida.*

*Que le sea a usted el lazareto ligero.*

La marcha de las obras de la Escuela era seguida con gran interés por la sociedad toledana. La revista *Toledo*<sup>404</sup> publicaba un artículo anónimo sobre la doble labor que se estaba realizando y cuánto *adelantaban las obras de restauración del patio de San Juan de los Reyes*:

*(...) Nuestro querido amigo Don Arturo Mérida va a realizar en el monumento uno de los mayores servicios que puedan prestarse al arte nacional. (...) También adelanta mucho la construcción de la Escuela de Artes y Oficios.*

Sin embargo este plan quedó paralizado, siendo necesario realizar un nuevo proyecto que Mérida presentó al Ministerio el 31 de diciembre de 1882, aunque las obras no se iniciaron hasta 1886. *El Nuevo Ateneo* recoge en sus páginas el Real Decreto

---

<sup>402</sup> A.G.A. Caja 31 / 06725.

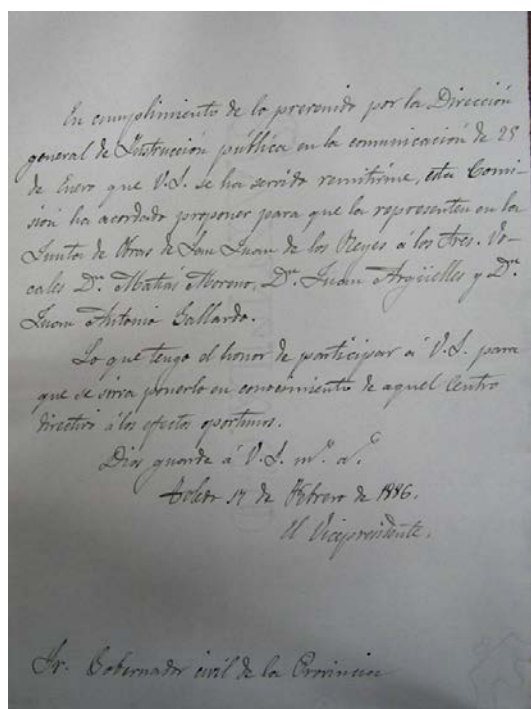
<sup>403</sup> Obra desconocida; según comunicación verbal del amabilísimo bisnieto del Arquitecto, Arturo Mérida Vilches, la familia no conserva actualmente ningún cuadro de Matías Moreno.

<sup>404</sup> Revista *Toledo*, 15 de mayo de 1889. Año 1, nº IV, p. 11.



publicado en el Boletín Oficial de la Provincia, de 22 de julio de 1886, que en su artículo 1º dice:

*Se autoriza al Ministerio de Fomento para que lleve a ejecución el proyecto de terminación del edificio que con destino a Escuela de Industrias Artísticas de Toledo, se formuló por el arquitecto Arturo Mélida y fue aprobado por Real Decreto de 9 de noviembre de 1883.*



Oficio de la Comisión Provincial de Monumentos dirigida al Gobernador Civil, con la propuesta solicitada por la Dirección General de Instrucción Pública en la que se dan los nombres de los vocales de la Junta de Obras de San Juan de los Reyes: Matías Moreno, Juan Argüelles y Juan Antonio Gallardo. A la derecha, Arturo Mélida junto al monumento a Colón en Madrid; fotografía del archivo familiar de Arturo Mélida Vilches, al que doy las más efusivas gracias por su gentileza.

El edificio de la Escuela se estaba levantando simultáneamente a la restauración del monasterio, vigilado por las Juntas de Restauración de San Juan de los Reyes y de las obras de la Escuela, de las que Matías Moreno formó parte como vocal. En la documentación conservada en el Archivo General de la Administración consta su designación como vocal de dicha *Junta de Obras de Restauración del Claustro de San Juan de los Reyes e Iglesia del Tránsito*, según el oficio de 1 de marzo de 1886,<sup>405</sup> nombramiento que se repitió al siguiente año con fecha de 23 de febrero. Más adelante sería designado vocal en la *Junta de Obras constituida con motivo de la construcción de la Escuela de Industrias Artísticas*, el 7 de enero de 1892<sup>406</sup>.

<sup>405</sup> A.G.A. Caja 32 / 8366. Expediente personal de Matías Moreno.

<sup>406</sup> A.G.A. Caja 32 / 8366. Expediente personal de Matías Moreno.

La nueva edificación iba surgiendo como un lentísimo proceso, en el que el arquitecto no escatimaba ningún detalle en busca de una carácter plenamente histórico, por lo que los costes aumentaron enormemente: se hicieron toda clase de vaciados en yeso de piezas modeladas en barro por el propio Mélida que fueron reproducidas en serie con destino a la ornamentación del edificio. En las memorias de la obra detalla todos los elementos pagados, ascendiendo los gastos a 64.057,88 pesetas. Manifestaba también que habiéndose agotado el crédito asignado para las obras que debía pagar la administración, se necesitaba un nuevo presupuesto para acabar el edificio porque al ser obras de tipo ornamental, el gran número de horas que había que invertir en su realización disparaba los precios. Dice:

*(...) cuya circunstancia hace muy difícil precisar de una manera exacta su verdadero coste antes de ser ejecutadas y mucho menos aún en las de barro cocido en las que el gran número de modelos y vaciados que ha sido necesario preparar para las distintas piezas hechas ha recargado notablemente el precio de 120 pesetas que por metro cúbico se asignaba en el presupuesto aprobado*<sup>407</sup>.



Detalle de la fotografía de Garzón en la que se aprecian los remates de los contrafuertes en forma de leones, los reyes de armas de la fachada y las cresterías vegetales que imitan las de San Juan de los Reyes, eliminadas innecesariamente en la agresiva intervención de José Manuel González Valcárcel.

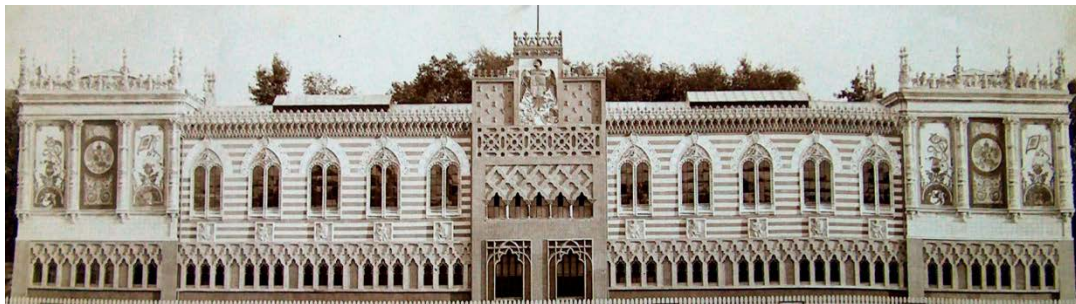
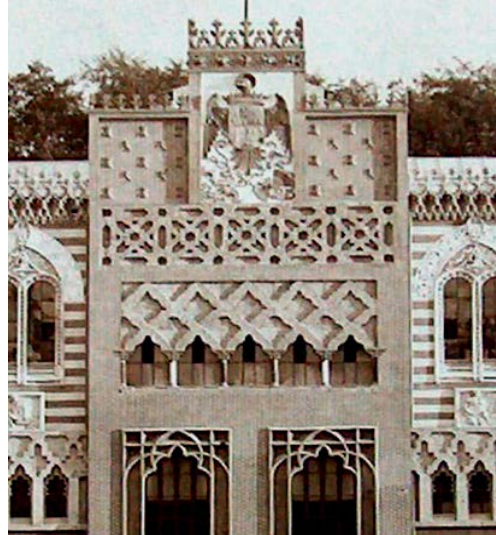
Aparecen entre otros datos, una lista de precios de las ornamentaciones de barro cocido que decoraban toda la Escuela, especialmente las fachadas y que lamentablemente no han llegado todas hasta hoy.

- |  |                     |
|--|---------------------|
| ▪ Por el asiento de piezas                   | 20 pesetas cada una |
| ▪ Por el asiento de crestería de 1,00 x 0,75 | 4 pesetas           |

<sup>407</sup> A.G.A. Escuela de Artes. Caja 31 / 08369. Memoria firmada el 3 de julio de 1886.



▪ Por el asiento de crestería de 0,75 x 0,50	2 pesetas
▪ Por el remate de los leones en cada machón	200 pesetas
▪ Águilas esmaltadas	1000 pesetas
▪ Águilas de barro cocidas	500 pesetas
▪ Pintura de azulejos en placa	295 pesetas
▪ Azulejos para la entrada, cada pieza	0,10 pesetas
▪ Metro lineal de alicatado para la fachada	1,50 pesetas



Arturo Mérida: Fachadas de la Escuela de Toledo y del pabellón Español en la Exposición Universal de París de 1889. Fotografía del archivo del bisnieto del arquitecto, Arturo Mérida Viches. Es innegable la similitud estética de ambos edificios. Los estilos empleados en el pabellón español fueron considerados como ejemplos de nuestra arquitectura *nacional*: mudéjar, hispano gótico y plateresco; su fusión en un mismo edificio suponía una novedad dentro del panorama español de las exposiciones universales. Mérida manejaba perfectamente estos lenguajes que coexisten durante el reinado de los Reyes Católicos, época de la que era un gran conocedor, sobretodo, a raíz de su intervención en San Juan de los Reyes de Toledo.

Estos mismos vaciados y elementos cerámicos fueron utilizados por Mérida para la construcción del pabellón español en la exposición Universal de París de 1889, como puede apreciarse por las fotografías, siendo la portada de la Escuela de Toledo el modelo seguido en Francia, que recibió uno de los tres premios concedidos a los países participantes.



Vista aérea del barrio de San Martín en la que se aprecian los distintos edificios que componen la Escuela: los dos pabellones del edificio principal y el ex convento de Santa Ana con la Escuela provisional adosada al costado que mira a la antigua huerta de las monjas. Tomada del blog de Eduardo Butragueño *Toledo Olvidado*.

Daniel Ortiz,<sup>408</sup> resume de esta manera las investigaciones de Rafael del Cerro sobre las diferentes fases de construcción de la Escuela y la utilización del antiguo convento de Santa Ana:

*Este singular edificio, en pendant formal y simbólico con San Juan de los Reyes, se fue gestando a lo largo de varias décadas. Diversos factores políticos, administrativos, financieros y posiblemente personales, hicieron demorar su edificación desde 1881, año en el que se publicó la Real Orden, hasta 1902 en el que se daba por inaugurada la Escuela. Veintiún largos años de construcción que del Cerro Malagón ha dividido en cuatro fases:*

*Una primera fase, que abarcaría el grueso de la restauración del claustro del convento así como la limpieza de materiales y escombros del solar del segundo, que había sido incluso utilizado para viviendas particulares, para, una vez despejado, empezar a construir la Escuela. A ésta le seguiría una segunda fase, durante la cual, hasta que no se viera concretado el proyecto definitivo de Mélida, y ante la necesidad de satisfacer la exigencia del Gobierno, se produjo una actuación intermedia para situar este centro de formación, aunque de manera provisional, en el ex convento de Santa Ana, colindante al de San Juan, al que se*

<sup>408</sup> Daniel Ortiz Pradas, obra citada, p.278-279.

*accede a través del antiguo callejón del Mármol, realizando en él las obras necesarias de adecuación. El edificio compartirá durante algún tiempo la doble función de Escuela y Archivo de las Órdenes Militares, ejecutando Mérida un proyecto de reforma del mismo. A una tercera fase correspondería la construcción del edificio monumental de la Escuela trazado por Mérida que empezaría aproximadamente en 1886 y no acabaría hasta 1902. Finalmente, una cuarta fase en la que se amplía la Escuela, precisamente sobre el anterior edificio de Santa Ana, encargando el proyecto en 1921 a Jesús Carrasco Muñoz, quien, como ha señalado el profesor Navascués, respetó el edificio antiguo alejándose aunque manteniendo un diálogo “formal, material y conceptual” con aquél.*

Los problemas económicos fueron la principal causa de que el Ministerio decidiera la supresión de la Escuela en julio de 1892<sup>409</sup>, cesando de su cargo al director, Feliciano Herreros de Tejada, al secretario y al personal subalterno, dejando en suspenso este tipo de enseñanza hasta la terminación definitiva del edificio. En el oficio del Ministerio de Fomento de fecha 5 de agosto, dirigido al Director General de Instrucción Pública, se dice:

*Suprimida la Escuela de Industrias Artísticas de Toledo por Real Decreto de 26 de julio de 1892 (...) ha tenido a bien disponer que D. Feliciano Herreros de Tejada cese en el cargo de director que en aquella tenía, a la vez que se le den las gracias por el celo e inteligencia con que la ha desempeñado.*

En sendos oficios se declaran también cesantes al portero, D. Francisco Montoro y a D. José Muriel, del cargo de conservador.<sup>410</sup> Estos profesores, que finalizaban en sus cargos, habían asistido a una última junta en la que se decidió qué hacer con los materiales didácticos y artísticos propiedad de la Escuela, designando como depositario al conservador. El oficio, con fecha de 29 de diciembre de 1897 dice:

*El profesor de la Escuela de Artes de Madrid, José Muriel y Alcalá, como depositario del material de la proyectada Escuela de Industrias Artísticas, entrega al Museo Arqueológico de Toledo todos los objetos, y añade que este profesor ha sido el último habilitado por la junta de obras presidida por el señor Don Feliciano Herreros de Tejada.<sup>411</sup>*

Sobre 1890 el Museo Provincial<sup>412</sup> se había replegado al zaguán de entrada, la sacristía con su planta superior y la escalera, mientras se llevaban a cabo las obras de restauración; José Gómez Centurión, el archivero del Museo, que fue el encargado de recibir el material de la suprimida escuela, se quejaba de la ausencia de inventarios y de que a causa del mal estado del edificio donde se guardaban las piezas, nadie quería hacerse cargo de las llaves.

---

<sup>409</sup> Sobre la creación de una Escuela Industrial en Toledo desde 1852 al 92 hay muy poca documentación. A.G.A. Caja 32/16442.

<sup>410</sup> A.G.A. Caja 31 / 14.866, exp. personal de Feliciano Herrero de Tejada. Caja 31 / 06932. Decreto de supresión de la Escuela de Industrias Artísticas de Toledo.

<sup>411</sup> AGA. Caja 31 /06725. 29 de diciembre de 1897.

<sup>412</sup> Sobre la historia y vicisitudes del Museo Provincial ver el libro de Adolfo Aragoneses, *Museo Arqueológico de Toledo*. Madrid, Dirección General de bellas Artes, 1958.





Charles Clifford: claustro de San Juan de los Reyes en 1858. Original del archivo Moreno-Aguado. A la derecha, antigua sacristía del monasterio habilitada como Museo Provincial. Foto Alexander Lamont Henderson. Del blog *Toledo Olvidado* de mi querido amigo Eduardo Sánchez Butragueño.

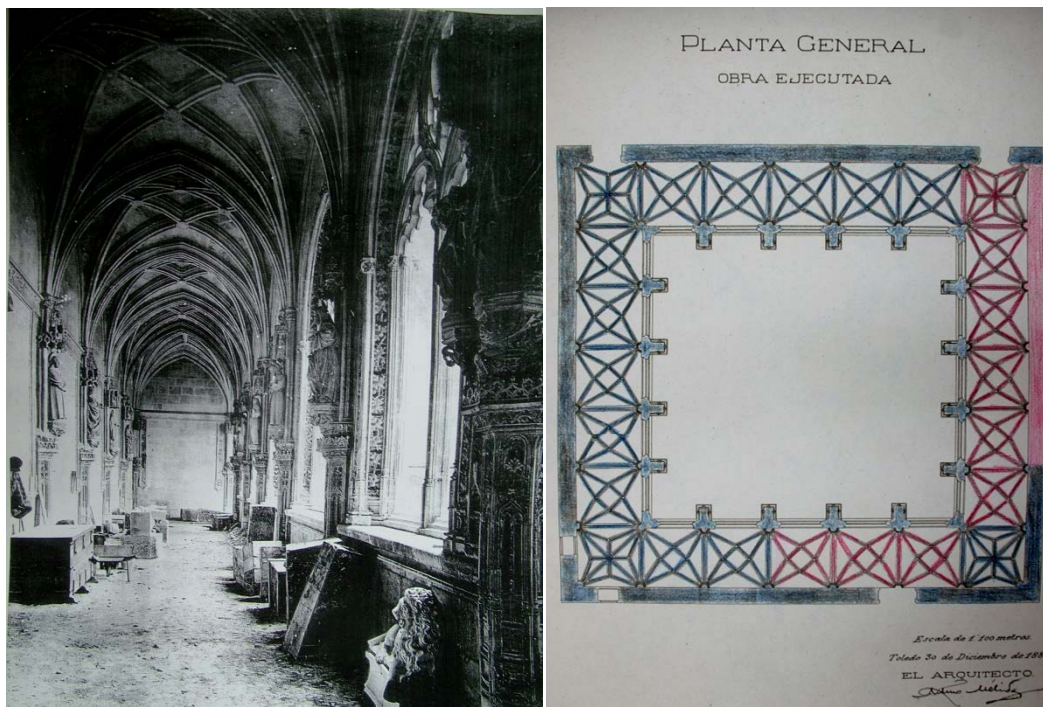
Gómez Centurión fue el autor del informe dirigido al arquitecto provincial firmado el 21 de agosto de 1893, sobre el deplorable estado de San Juan de los Reyes, razón esgrimida para justificar el cambio de sede del Museo Provincial al antiguo convento de Santa Ana; sus principales argumentos eran el grave deterioro del edificio, cuya situación era tal que caían fragmentos de piedra en el interior de la iglesia, y el peligro que suponían las agujas exteriores *que están descompuestas por el tiempo y se mueven con el viento*.

Adjuntaba igualmente otro en el que proponía el cambio de ubicación del Museo al antiguo Hospital de Santa Cruz, y si no pudiera ser allí, al ex convento de Santa Ana, *actualmente ocupado parte de él por el Archivo Histórico, y parte también por la instalación provisional de la Escuela de Industrias Artísticas*. Continuaba diciendo que *estando casi terminado el edificio* construido por Mélida, podría llevarse en breve tiempo el material conservado en Santa Ana y trasladar el museo a la parte del edificio que quedase libre. Añadía que el Archivo Histórico no tenía ningún tipo de uso y que ante su deplorable estado de conservación habría que plantearse y acometer urgentes obras de rehabilitación.

La propuesta del traslado del museo a Santa Ana quedó completamente desechada tras el informe que Francisco Navarro Ledesma envía al Ministerio en 1893. Dice:

*La acción del tiempo hizo que toda la parte exterior del Monasterio (de Santa Ana) se redujera a escombros y en el interior amenazan ruina todos los techos de la Escuela Provisional para Industrias Artísticas. En la iglesia del ex monasterio donde estuvo el archivo histórico no se puede instalar ni almacenar un Museo por*

*la falta de seguridad del edificio, escasez de luces y lo reducido del local (...) Además la escasa solidez daría lugar a una catástrofe en los días de aglomeración de público, en los que la Guardia Civil tiene que hacer observar el turno para la entrada.*



Panda del Claustro con el abovedamiento recuperado y piezas escultóricas en los laterales; a la derecha se puede ver el proyecto de Mélida que colorea con tinta roja las partes reconstruidas. Tomado de la tesis de Daniel Ortiz, *Arturo Mélida y San Juan de los Reyes. Eclecticismo y Medievalismo*, p.211.

Aún faltaban algunos años para el traslado del Museo al Hospital de Santa Cruz. Las obras de restauración de San Juan y la Escuela se realizaban paralelamente, creando serios problemas de convivencia la vecindad de los dos edificios, entre otras cosas porque Mélida había pensado la utilización del Claustro de San Juan de los Reyes como parte de la Escuela, e incluso había abierto una puerta que antes no existía, en eje con la zona del *crucero* del centro docente, de forma que el acceso al monasterio se efectuaba desde allí, resultando un efecto impactante por su riqueza decorativa, cosa que se recoge en la prensa toledana del momento:

*Predispone la vista en forma perfectamente calculada para entrar en la prodigiosa galería del claustro, obteniendo una sorpresa estética producida por el contraste entre las dos obras de arte<sup>413</sup>.*

En la memoria aneja al proyecto presentado por Mélida en 1897 se explicaba cómo iban evolucionando las obras de restauración, mencionando *la necesidad de mejorar la comunicación existente entre el claustro recién restaurado con la Escuela de*

<sup>413</sup> Revista Toledo, 15 de mayo de 1889. Año 1, nº IV, p. 11.



*Artes Industriales, aneja a éste. El acceso de uno a otra se hacía a través de dos puertas situadas a ambos lados de la galería sur del claustro, existiendo entre ambos un patio clausurado, hoy tristemente desaparecido*<sup>414</sup>. Era, pues, deseo de Mérida unir los dos edificios, no sólo desde su interior sino también en sus fachadas para crear una sensación de unidad visual, derribando para ello el zaguán de entrada al convento y realizando una alineación de la calle.



Vista de la originalmente estrecha calle Reyes Católicos desde el final de la calle del Ángel; fotografía de Pedro Román. Fachada de la portería de San Juan de los Reyes convertida en Museo Provincial. Foto Alexander Lamont sobre 1907 en el Blog *Toledo Olvidado*.

El claustro del monasterio fue un espacio codiciado tanto por el Museo como por la Escuela, según se percibe en el cruce de correspondencia que los encargados de ambos edificios dirigen al ministerio. Gómez Centurión, ya director del Museo Arqueológico de Toledo, todavía ubicado en San Juan de los Reyes, solicitaba mediante un oficio de 3 de abril de 1897 que la visita al Museo integrase también la visita del claustro, y que la salida se efectuara por allí. Explicaba que la entrada y la salida se hacían por la misma puerta, creando gran confusión en el público, pues la puerta de acceso al claustro había sido abierta por Mérida para traer materiales y daba a una galería de la Escuela de Artes en construcción. Termina el oficio diciendo:

*No teniendo relación alguna dicha Escuela con el monumento, por lo que procede cerrar toda comunicación con la proyectada Escuela para obtener todas las garantías de seguridad que exige el Museo. Añadía también que no parecía discreto que el guarda de la referida Escuela sea la persona encargada de introducir e informar al público acerca de las dudas u observaciones que pudiera haber para mayor conocimiento histórico o artístico, cuando existe en el mismo local un archivero.*

<sup>414</sup> Daniel Ortiz Pradas, obra citada, p.238.

Por ello proponía una serie de cambios que afectarían a la mejor gestión del Museo, como abrir la puerta del refectorio al claustro para evitar que el público tuviese que entrar *por el edificio en construcción destinado a ser Escuela*, que las llaves estuvieran a cargo del portero del Museo y que se abriera la puerta al claustro para que éste pudiera ser visitado.<sup>415</sup>

## 5. 2 LA ESCUELA SUPERIOR DE ARTES INDUSTRIALES DE TOLEDO Y SU MUSEO DE REPRODUCCIONES ARTÍSTICAS

Desde la creación del Museo de Reproducciones de Madrid en 1877 por el presidente del Gobierno español, Antonio Cánovas del Castillo, fue Juan Facundo Riaño,<sup>416</sup> su primer director, el encargado de organizar el museo y adquirir copias de esculturas célebres o fragmentos arquitectónicos. Esta iniciativa nacía *a imitación de otros centros europeos, especialmente de Berlín y Viena, para satisfacer objetivos didácticos de esa especialidad ya que el Museo Arqueológico era inútil en ese sentido*<sup>417</sup>. Para ello viajó por toda Europa, reuniendo una colección de gran importancia.

El Museo se potenció gracias al decreto de reforma de la enseñanza de secundaria de septiembre de 1894 que establecía en los institutos la creación de Museos de reproducciones que sirvieran para el estudio de la Historia, de la Arqueología y del Arte, añadiendo más tarde la exposición de láminas que en principio facilitaría la Calcografía Nacional para cada centro. Se tomaba como modelo a otros países como Suecia y Francia que ya habían desarrollado experiencias semejantes. Juan I. Gómez Álvarez hace notar que pese al decreto de creación de Museos escolares, el Estado no les llegó a abastecer de vaciados<sup>418</sup>, aunque se indicó a los *formadores* que se dedicaban a ello en Madrid y que por 8 o 10 reales podían facilitar copias de *la Venus de Milo, el Discóbolo, el Apolo, el Gladiator y otras muchas*.

Para la recién creada Escuela de Artes Industriales de Toledo se pensó en organizar un museo similar al madrileño, aunque más modesto y con carácter fundamentalmente didáctico, solicitándose al Museo de Reproducciones y a su director, duplicados de las

---

<sup>415</sup> A.G.A. Caja 31 / 06725.

<sup>416</sup> El Museo Nacional de Reproducciones Artísticas se crea mediante una Real Orden el 31 de enero de 1877 para instruir y culturizar al pueblo español, especificándose en el documento que esto se hace *en vista de los excelentes resultados que en beneficio de la cultura general producen fuera de España estas series ordenadas de modelos, reproducciones de obras antiguas*. El comisionado para materializar la tarea fue J. F. Riaño y Montero (Granada 1829-Madrid 1901), profesor de Historia del Arte de la Escuela Superior de Diplomática, consejero desde 1870 del Museo de South Kensington en Londres, Académico de la Historia, de la Lengua y de la de Bellas Artes de San Fernando en Madrid. Fue director de Instrucción Pública entre 1881 y 1883. Llegó a senador por la provincia de Granada y en 1888, ministro.

<sup>417</sup> J. Ignacio Gómez Álvarez, “Fuentes iconográficas del imaginario histórico-artístico de los estudiantes de la enseñanza media española” en TOLEITOLA. Revista de educación del CEP de Toledo N°9. 2007, p. 53.

<sup>418</sup> J. Ignacio Gómez Álvarez, obra citada; en su artículo hace referencia a la obra de Rafael Altamira, *La enseñanza de la Historia*. Akal, Madrid, 1997. Edición de Rafael Asín Vergara.

piezas que formaban la colección del museo. Riaño explicaba así en 1889, la fundación del Museo de Reproducciones de Toledo:

*Al crearse en 1881 la Escuela de Industrias Artísticas de Toledo se encomendó a la dirección de este Museo de Reproducciones la adquisición del material con el fin de que se procurase la posible analogía entre el de ambos establecimientos, que en lo futuro debían prestarse mutuo auxilio. Consecuencia de ello fue la compra de modelos reproducidos, libros, dibujos, fotografías y de otra multitud de objetos pertinentes a la instrucción que se proyectaba. Todo este material que figuró expuesto en el Museo de Reproducciones se entregó bajo inventario autorizado por ambas partes a los encargados de la Escuela de Toledo en virtud de la Real Orden de 13 de febrero de 1886.*

Como hemos visto, cuatro años más tarde de la fundación del museo madrileño, se crea en Toledo un Museo de Reproducciones, instalándose en el edificio provisional de la Escuela, construido por Mélida. A partir de ese momento las adquisiciones de piezas se por duplicado a fin de dotar por igual a ambos establecimientos. Para facilitar su contemplación se dispuso que estuviese abierto a la población, pudiendo ser visitado por el público toledano, especialmente en fechas señaladas como la Semana Santa, obteniendo gran éxito. El vizconde de Palazuelos lo describe pormenorizadamente en su guía artístico-práctica de 1880.

A través de las cartas que se enviaban desde la dirección de la Escuela realizando peticiones de piezas artísticas, puede rastrearse en parte cómo llegaron a Toledo copias de esculturas y relieves famosos, obras singulares de orfebrería, madera y cerámica, de tal manera que las colecciones fueron expuestas al público dando quizá mayor importancia a la colección de yesos o gipsoteca<sup>419</sup>.

Según una petición dirigida al Director General de Instrucción Pública el 12 de noviembre de 1886, que reproducía otra anterior de 20 de abril del mismo año, el director de la Escuela de Industrias Artísticas de Toledo, Feliciano Herreros, solicitaba *dotar a la Escuela de Industrias Artísticas de Toledo de un buen material artístico de enseñanza*. La solicitud hacía hincapié en los objetivos que se pretendían alcanzar mediante la contemplación y estudio de los modelos clásicos, demandando fueran puestas a su

---

<sup>419</sup> Las primeras gipsotecas son obra de la Ilustración, coincidiendo con la creación de las Academias, cuyo objetivo era la del estudio de las diferentes disciplinas artísticas, especialmente, del dibujo, la escultura, el grabado y la medalla. Desde la antigüedad se conocen colecciones particulares, pero es en el siglo XVIII cuando se crean las gipsotecas más importantes de Europa bajo el patrocinio del Estado, provenientes de las antiguas colecciones privadas. La de Florencia, por ejemplo, se funda en 1770 sobre los vaciados que había encargado el Cardenal Borromeo, donándolos posteriormente a la Academia de Bellas Artes. De la visión historicista del Arte de aquella época, junto con la especial valoración de las obras de la antigüedad clásica, puestas de moda gracias al estilo neoclásico, nacen las grandes gipsotecas de Dresde, Berlín, Munich, Londres o París. Todas ellas se constituyen como importantes colecciones de yesos que permiten estudiar las obras de Arte de forma directa y proponerlas como modelos a imitar. Las gipsotecas se crean también por razones sentimentales, casi de culto, para la simple contemplación o en recuerdo de algún escultor famoso. Es el caso de la dedicada al escultor neoclásico italiano Antonio Canova, creada en 1823 por su hermanastro al poco tiempo de la muerte de aquél en su pueblo natal, Possagno.

disposición las piezas de la colección de la Academia, que además podían ser reproducidas por su prestigioso taller de vaciados; dice:

*Indispensables son para esta Escuela los buenos modelos del antiguo, si los alumnos que a ella concurran han de formar su gusto y perfeccionar su educación artística. Expone que, puesto que la Real Academia de San Fernando posee una riquísima colección y talleres para hacer reproducciones en yeso, se sirva comunicar una Real Orden a la citada Academia a fin de que se entregue con destino a esta escuela la colección más completa y escogida que sea posible disponer de vaciados en yeso, de figura y ornamentación.*



Fotografía realizada por Matías Moreno en 1904 con una vista parcial del aula de dibujo en la que se puede ver la colección de relieves y esculturas en yeso; al fondo está el busto de su compañero y amigo Federico Latorre y Rodrigo, por el que obtuvo una tercera medalla en la sección de Escultura en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1904. Desgraciadamente, en las sucesivas reformas de la Escuela han desaparecido muchas de estas piezas.

*Añade la petición que dado lo avanzado de las obras y el escaso tiempo que queda para la inauguración de la Escuela de Industrias Artísticas de Toledo sirva de disculpa a este recuerdo que me permito dirigirle al reconocido celo de V.S.I.<sup>420</sup>*

Desde la creación del museo toledano de reproducciones, la recepción de piezas había sido frecuente, por lo que se contaba con una notable colección cuando se suprimió el museo en 1892. Se recibieron reproducciones de los mármoles del Partenón desde el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas, que en 1881 acogió copia de los 156 originales del British Museum.

<sup>420</sup> A. G. A.. Caja 31 / 6932. Asuntos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



Fotografía tomada por Matías Moreno en 1902 en el inicio del curso escolar. Vista del aula de Dibujo Superior, con dos alumnas en primer plano. Al fondo, los dos armarios diseñados por Mélida, y en los laterales, la colección de modelos en yeso de la Escuela; se aprecia el sistema ideado por Moreno para girar las esculturas sin esfuerzo mediante una plataforma circular.

En julio de 1883 se mandaron al Museo de Kensington *50 vaciados en yeso a cambio de otros tantos*<sup>421</sup> destinados al de Reproducciones de Madrid. Consta una petición de material artístico realizada por la Escuela de Industrias Artísticas de Toledo en junio de 1882<sup>422</sup> donde el director interino del Museo de Reproducciones Artísticas,

Bonifacio Ponsol, en respuesta al encargo *de que se propongan objetos artísticos necesarios para la Escuela de Industrias de Toledo*, considera importantes las piezas reproducidas por la casa Cristoffle y Cía. de París, enumeradas en una nota anexa, cuyo coste ascendía a 5.100 pesetas. Ponsol proponía además que se adquiriera una colección *de 1.000 fotografías*<sup>423</sup> *de diferentes objetos de arte y motivos de decoración relacionados con las enseñanzas que se han de dar en la Escuela*. En una nota de 24 de junio del mismo año, escribe Ponsol que *pueden comprarse en la casa del señor Laurent, Carrera de San Jerónimo, y para el trabajo de elección cuento con el distinguido arquitecto Don Arturo Mélida, encargado de la dirección de obras de la mencionada escuela*.

<sup>421</sup> A.G.A. Caja 31 / 06725. Oficio fechado el 21 de noviembre de 1883.

<sup>422</sup> A.G.A. Caja 32 / 16442. Año 1882.

<sup>423</sup> Aunque muy mermada, todavía se conserva esta colección en la biblioteca de la Escuela de Toledo.





Fotografía del aula de Dibujo, realizada por Moreno sobre 1902. Al fondo se ve la copia en yeso del relieve de Donatello realizado para la cantoría de Santa María de las Flores, la puerta de la mezquita de Sevilla y los armarios diseñados por Mélida. En el centro de la clase, las vitrinas con algunas de las piezas que formaron parte del Museo de Reproducciones de la Escuela y que no llegaron a enviarse a Madrid cuando se decretó su cierre.

De esta forma se enviaron a la Escuela reproducciones de ricas piezas de orfebrería griegas y romanas, pues desde el Museo de Madrid se pretendió dar una visión lo más completa posible de las artes industriales de la etapa clásica que sirvieran como modelos a los futuros alumnos de la Escuela de Industrias Artísticas de Toledo. Así, la casa Cristoffle y Cia de París mandó a Madrid y Toledo reproducciones en galvanoplastia<sup>424</sup> de algunos objetos del tesoro de Hildesheim, copias de Cellini, escudos renacentistas, jarra de Francisco Briot y cántaro de Bernay, cuyo pedido fue firmado en febrero de 1884 por Bonifacio Ponsol, director interino del Museo de Reproducciones Artísticas<sup>425</sup>.

En marzo, procedente del Louvre de París, llegan la *Diana de Gabies*, el *Sileno con niño*, el *Espinario*, la *Venus acurrucada*, etc. En septiembre de ese mismo año, siendo ya Riaño director, envían desde el Museo Nacional de Nápoles la reproducción en bronce del busto de Séneca. Copia de todos estos objetos se hallaban en la Escuela de Toledo.

<sup>424</sup> Galvanoplastia: procedimiento utilizado para la duplicación de objetos mediante depósito electrolítico de metales sobre modelos o copias de los mismos objetos en plomo, cera,... Los depósitos metálicos, una vez separados del modelo se rellenan de plomo líquido para reforzar su solidez.

<sup>425</sup> A.G.A. Caja 31 / 06725. Petición del 3 de febrero de 1884.

En 1887 la estatuaria romana ocupaba una sala independiente del Museo madrileño; las reproducciones de la Escuela de Artes Industriales de Toledo es posible que procedan de aquí y del taller de vaciado de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, si no aparece documentación que indique otro origen, como ejemplo puede aludirse a la *Venus de Milo*, cuya reproducción en yeso a tamaño natural fue adquirida en el taller de vaciados del Museo del Louvre y que podía también admirarse en Toledo. Formaron parte del patrimonio toledano, piezas hoy desaparecidas como el *Apoxiomeno* de Lisipo y el *Discóbolo* de Mirón, según se aprecia en las fotografías realizadas en 1902 por Matías Moreno, que toma diversas vistas de la clase de Estudios Superiores de dibujo con motivo de la inauguración de Escuela.

A partir de 1892, con motivo del centenario del descubrimiento de América y la Exposición Internacional, se revalorizaron las piezas de Arte Medieval y del Renacimiento; la adquisición de vaciados para el museo de Madrid implicó que a la Escuela de Toledo llegasen copias de este periodo artístico y en 1897, coincidiendo con la inauguración la sección de Arte Oriental, llegó a la Escuela de Toledo una reproducción del famoso relieve de la *Leona herida* del palacio de Nínive.

Debido a los problemas económicos y a las circunstancias políticas, la Escuela quedó suprimida en 1892; seis años más tarde, Riaño solicitó que la valiosa colección que se encontraba arrinconada en Toledo fuera trasladada a Madrid, haciendo las siguientes reflexiones:

*Todo este material que figuró expuesto en el Museo de Reproducciones se entregó bajo inventario autorizado por ambas partes a los encargados de la Escuela de Toledo en virtud de la Real Orden de 13 de febrero de 1886. Allí ha permanecido desde entonces sin utilizarlo jamás (...) Parece sin duda alguna que sería lo más conveniente destinarlos a este museo donde cada día es mayor la concurrencia, así de personas particulares como de todas las escuelas artísticas e industriales de Madrid.*

Pedía por ello la incautación de la colección toledana para enviarla a Madrid con destino al Museo de Reproducciones, abonando el Ministerio los gastos de traslado (...) para recibir los modelos, libros, fotografías, vitrinas, armarios y demás objetos pertenecientes a la primitiva adquisición según el inventario del 31 de diciembre de 1886<sup>426</sup>.

El comisionado por el Museo de Reproducciones de Madrid, José Gómez Centurión, encargado de llevar a cabo el envío de los objetos, informaba que el presupuesto se le había agotado, quedando aún sin poder mandar algunas piezas como las reproducciones metálicas del Museo de Berlín y la Biblioteca Nacional de París, algunos muebles y tallas del renacimiento italiano, cerámicas y otros objetos que no podían ser enviados, por lo que solicitaba se desgajase parte de la colección, quedándose en Toledo en el Museo Arqueológico.

---

<sup>426</sup> Carta de 26 de enero de 1889. AGA. Caja 31 / 06725.

En 1898 el Ministerio resolvió el asunto indicando *que los objetos de la suprimida Escuela de Artes e Industrias de Toledo no recogidos por el Museo de Reproducciones de Madrid fuesen expuestos al público en el Museo Arqueológico de Toledo, debiendo hacerse inventario para remitirlo a Instrucción Pública*. Al inaugurarse la Escuela en 1902, su director hacía las gestiones necesarias para volver a traer a Toledo el material disperso, efectuándose un inventario a partir del último realizado el 31 de diciembre de 1886. Matías Moreno asumió el interés por ampliar y enriquecer la extraordinaria colección de vaciados que poseía la Escuela, teniendo siempre presente al Museo de Madrid, por lo que en 1902 se propuso regalar algunas reproducciones de piezas que no poseía dicho Museo, obtenidas en los talleres de la Escuela. El secretario, José Gómez Centurión le hizo ver que podía ser más ventajoso un intercambio de obras entre ambos museos, así que Moreno contactó con José Ramón Mélida, director del Museo de Reproducciones Artísticas, para hacer una solicitud conjunta al Ministerio. En una carta dirigida al subsecretario de Instrucción Pública el 30 de junio de 1902, ambos directores solicitaban autorización para intercambiar seis relieves en yeso correspondientes a las Casas Consistoriales y Archivo de Sevilla, por tres vaciados de los que existían duplicados en el Museo de Toledo: una imagen de la Virgen tallada en marfil de la catedral, la puerta de la sacristía de los Cálices de Sevilla y un relieve plateresco de talla del Museo de Valladolid. Gómez Centurión en una carta sin fechar dirigida a Matías Moreno le comenta sobre este asunto:

*En el Museo de Reproducciones ha conseguido la Escuela un buen cambio por lo que gratuitamente Vd. pensaba dar, cual son un duplicado de la fachada y archivo de las casas consistoriales de Sevilla.*

En esta misma carta alude a la puerta de bronce de la sacristía de San Marcos de Venecia: *En cuanto a la puerta de bronce, ya conoce Vd. los deseos del señor Mélida, que ciertamente están en oposición con lo que Vd. me manifestó. Veremos mañana cómo se presentan las cosas, a fin de evitar que queden disgustados sin perjudicar a la Escuela, pues supongo que no tendrá Vd. intención de que seamos Juan Portal, quedando bien o mal con los Sres. Mélida, que tan útiles servicios le pueden prestar a Vd. en su gestión.*<sup>427</sup>

### 5. 3 LA INAUGURACIÓN DE LA ESCUELA SUPERIOR DE ARTES INDUSTRIALES

En 1901 se realizó una ordenación de de las Escuelas de Artes e Industrias y de los Institutos Técnicos, creando nuevas y organizando las que ya existían en Toledo, Córdoba, Granada, Barcelona, Valencia, Sevilla y León. El entusiasmo suscitado en la población por la creación del nuevo centro de enseñanza fue tal que incluso el Centro de Artistas e Industriales tomó el acuerdo de *subvencionar o hacer algo a favor de la Escuela de Industrias artísticas*.

---

<sup>427</sup> Carta de José Gómez Centurión a Matías Moreno. Archivo Moreno-Aguado.

*La Campana Gorda* del 3 de abril de 1902 publicó, antes de la inauguración oficial, la noticia de la toma de posesión como profesor de la Escuela del *laureado escultor don Gabriel Borrás, quien después de ver lo que hace falta en lo que a modelos se refiere en sus asignaturas, ha regresado a Madrid para dar cuenta de ello al señor Conde de Romanones*. En el número correspondiente al 17 del mismo mes, un pequeño anuncio ponía en duda la inauguración oficial dejando de manifiesto los problemas que rodeaban el nuevo centro docente comentando *que obedece la suspensión de la apertura a algo personal que trata de solucionarse*.

Tras años de precario funcionamiento de la primitiva Escuela Industrial y etapas de trabajo alternadas con otras de forzosa inactividad, debidas normalmente a los vaivenes políticos, Matías Moreno fue finalmente la persona elegida por el Ministerio de Fomento para organizar y dirigir la nueva Escuela. Por Real Orden de 14 de abril se le nombra nuevamente profesor interino de dibujo con la gratificación anual de 2.000 pesetas,<sup>428</sup> conservando su condición de catedrático del Instituto, aunque al ser nombrado director, con un sueldo de 5.000 pesetas, cesa en sus haberes como catedrático. Era un inmejorable candidato por su prestigio como artista y su experiencia en la enseñanza de los obreros. En las palabras que dirigió durante la ceremonia de inauguración, el propio artista justifica su elección con estas razones:

*Claro está que para dirigir estas escuelas se necesitaría una personalidad tal que sólo su nombre fuese garantía segura de éxito, y no una tan insignificante como la del que en estos momentos tiene la honra de dirigiros la palabra. La aceptación de este cargo representa en mí tal atrevimiento que me veo obligado en este acto a exponer las causas que a ello me movieron. Dos son las principales: la primera, el deber en que me creía y me creo de corresponder a la confianza que depositaba en mí el Gobierno de S.M. La segunda, que habiendo sido labor constante de mi vida la enseñanza de las clases obreras, esto me proporcionaba un medio más amplio para seguir mi tarea, hasta donde puedan llevarme una gran voluntad y el deseo que me anima a ser útil a esas clases y a mi patria.*<sup>429</sup>

En medio de su vida, triste y sin sentido, surge para él esta nueva luz, esta nueva ilusión que desafía sus dotes de organizador, su ingenio y su imaginación a la hora de poner en marcha todo el edificio, las enseñanzas, los profesores, los materiales... Tras años de sufrimiento desde la muerte de su hija, la Escuela surge como el estímulo que necesitaba para seguir adelante, él que se encontraba sólo, viejo y cansado. Federico Latorre describió así la misión de Moreno al frente de la Escuela:

*El Gobierno le entrega la dirección de la Escuela Superior de Artes Industriales, encargándole también su instalación, en la que trabaja con tal entusiasmo que más de una vez anticipa fondos para impedir la suspensión de trabajos que retrasen el momento de inaugurar las enseñanzas; este noble proceder encuentra el premio*

---

<sup>428</sup> Oficio conservado en la Escuela de Arte de Toledo y otro en el archivo Moreno-Aguado.

<sup>429</sup> Discurso de inauguración de la Escuela de Artes. Escuela Superior de Artes e Industrias. Toledo, 2 de abril de 1902.

*en los aplausos de quienes aman el progreso y el desarrollo de las grandes aptitudes artísticas de los toledanos.*<sup>430</sup>



Hoja final del Acta de entrega del edificio de la Escuela de Artes, con las firmas entre otros del arquitecto municipal, Ezequiel Martín, Arturo Mérida, Matías Moreno y los profesores Ángel Bueno y José Gómez Centurión. Archivo Escuela de Arte de Toledo. A la derecha, vista del Edificio Provisional adosado al ex convento de Santa Ana. Foto anónima de principios del s. XX.

El joven profesor de talla en madera Aurelio Cabrera y Gallardo<sup>431</sup>, que más tarde se convertiría en escultor de fama y cuarto director de la Escuela, nos relata sus impresiones sobre Matías Moreno de la siguiente manera:

*A la cumbre había subido por su propio esfuerzo como artista y como hombre bueno, sufriendo con resignación los quebrantos de una vida donde el tierno idilio se trunca en horrenda catástrofe, entre cuyas ruinas cayeron rotas todas las ilusiones más halagüeñas y los afectos más entrañables. Pero no obstante el enorme destrozo y el consiguiente aplanamiento, era tanta su voluntad que en vez de secarse su corazón y ofuscarse su entendimiento, parece revivir y cobrar mayor jugo el uno y lucidez el otro. Y poniendo decidido todas sus energías a favor de*

<sup>430</sup> Latorre Rodrigo, Federico, “¿Quién era Matías Moreno?” Revista Toledo, nº 95. Toledo, 1918, pp. 78-79.

<sup>431</sup> Sobre Aurelio Cabrera existe una monografía de Moisés Bazán de Huerta, *Aurelio Cabrera y Gallardo. Alburquerque 1870-Toledo 1936*. Badajoz Departamento de Publicaciones, Diputación Provincial, serie ¿Quién es...? Nº 12. 1992 y en el A.G.A. puede consultarse su expediente personal caja 32/ 13.807.



*los humildes, a favor de los obreros, echa sobre sus hombros la pesada carga de la organización de la Escuela de Artes Industriales de Toledo a fin de elevar la mentalidad de los mismos, sublimando los sentimientos de las clases trabajadoras por medio de la enseñanza de las artes aplicadas.*

Ya se ha comentado que en tanto se concluía el edificio de la Escuela, se habilitó el de carácter provisional adosado al antiguo Convento de Santa Ana. En las fotografías se puede apreciar esta construcción de forma piramidal, con una estructura en la que se utilizaban nuevos materiales como cristal y hierro, de siete calles verticales y en cada una de ellas dos ventanas. Los proyectos se conservan en el Archivo General de la Administración con unos detallados informes de Mérida.

Las obras del edificio principal no se concluyeron hasta 1902, fecha de la inauguración y entrega. Según el acta, Moreno recibe la Escuela el 22 de abril del citado año, asistiendo al acto el Secretario del Gobierno Civil de la provincia, un representante del Gobernador Civil, el arquitecto Arturo Mérida, los arquitectos provincial y municipal, Moreno como director de la Escuela, Ángel Bueno y Lázaro, como representante de los profesores y el secretario, que en aquellos momentos era José Gómez Centurión. Según el documento *se entrega el edificio a D. Matías Moreno, director del establecimiento, que con dos profesores que él mismo designe se hagan cargo de todas sus dependencias, firmando el correspondiente acta.* Aunque en realidad el edificio no estaba totalmente terminado, y como hacía notar su director era urgente realizar *el cerramiento con la verja y muro, siendo de necesidad la tramitación del expediente de concesión de aguas;* en otro párrafo comenta que *se observan bastantes goteras en todo el edificio, necesitando el tejado o cubierta un recorrido general y algunos repasos en los techos, pues en el transcurso de 14 años que hace se construyó el edificio no se había dispuesto de crédito alguno para la conservación del mismo.*

Un poco antes de que se llevase a cabo la inauguración oficial, los materiales, mobiliario y enseres de la cátedra de Dibujo del Instituto se trasladaron a la Escuela de Artes, según confirman dos inventarios, uno en los archivos del Instituto y el otro en los de la Escuela<sup>432</sup>, para formar parte de la dotación de este centro; se añadieron también

---

<sup>432</sup> Inventario del material científico y mobiliario de la cátedra de dibujo que pasa a la Escuela de Artes. Firmado el 25 de abril de 1902 por el director, Teodoro de San Román.

- 110 láminas de elementos de figura hasta cabezas.
- 100 láminas de cabezas.
- 36 láminas de figuras completas.
- 6 láminas de medias figuras.
- 45 láminas de extremos.
- 11 láminas de torsos.
- 36 láminas de paisaje de Calang.
- 3 láminas de paisaje de carbón.
- 240 láminas de dibujo geométrico, 1ª parte.
- 84 láminas de dibujo geométrico, 2ª parte.
- 12 láminas de arquitectónico.
- 81 láminas de ornamentación.
- 144 láminas de dibujo lineal.
- 7 láminas de dibujo topográfico.
- 4 cartillas con sus atlas de dibujo industrial por Villanueva.
- Un cuaderno de dibujo topográfico de Ruidaner.

objetos procedentes de la Escuela Normal de Maestros y en un anexo posterior la última entrega realizada el 18 de julio. Entre el material se encontraba algo de mobiliario,

- 
- 2 cartillas con sus atlas de dibujo industrial.
  - Un tomo doble folio *Les artes arabes*.
  - 2 tomos doble folio *Le Feuille de Lienard*.
  - 3 tomos doble folio *Manual de la pintura*.
  - Un cuadro tela dibujo anatomía.
  - 7 estatuas grandes de escayola.
  - 8 estatuas pequeñas de escayola.
  - 43 cabezas de escayola.
  - 24 extremos de escayola.
  - 81 bajorrelieves de escayola.
  - 12 rodela de escayola.
  - 8 cascos de escayola.
  - 3 jarrones de escayola.
  - 2 brazaletes de escayola.
  - Una bandeja de escayola.
  - 6 mesas inclinadas de 1,50 m. de largo x 0,60 de ancho cada una y además sus asientos unidos.
  - 4 mesas inclinadas de 1,40 m. de largo x 0,60 de ancho cada una y además sus asientos unidos.
  - 4 mesas inclinadas de 2,40 m. por 0,60 de ancho cada una y además sus asientos unidos.
  - 6 mesas de lineal de 2,50 metros de largo x 0,65 de ancho.
  - 6 bancos de 2,50 metros de largo por 0,21 de ancho.
  - 2 mesas de 2,30 metros de largo por 0,65 de ancho.
  - Un banco de 3,50 metros de largo por 0,20 de ancho.
  - Un banco de 1,20 metros de largo por 0,20 de ancho.
  - Un armario de dos cuerpos con cuatro cajones de 1,50 metros de largo por 0,58 de ancho el primer cuerpo, y el segundo con sus puertas cristales con 1,82 m. de alto y 1 m. de frente.
  - 46 marcos grandes rectangulares.
  - 79 marcos medianos.
  - 37 marcos pequeños.
  - 9 cuadros de los tres tamaños sin cristales.
  - 2 plataformas.
  - 2 gradas.
  - 4 bancos con respaldo.
  - 2 mesas de repujar.
  - 2 mesas más pequeñas para modelar.
  - Una banqueta cuadrada.
  - 15 cajones (asientos).
  - 9 tablas para formar estantes con sus correspondientes palomillas.

Enseres procedentes de la Escuela Normal.

- Caja estereográfica: 2 pantógrafos de madera, 2 cartabones, 2 plantillas de curvas, una escuadra y 20 cilindros geométricos.
- 50 marcos con cristal.
- 50 marcos sin cristal.
- 50 fotografías reproduciendo obras de arte.

18 de julio de 1902. Enseres que constituyen mobiliario perteneciente al Instituto General y Técnico que en esta fecha se entregan a la Escuela de Artes e Industrias:

- 20 pantallas forma de teja de hoja de lata.
- 20 alambres palomillas para las pantallas.
- 9 pantallas redondas de hoja de lata.
- 10 pantallas largas de hoja de lata.
- Un sillón de nogal giratorio forrado de gutapercha.
- Un sillón de nogal forrado de terciopelo encarnado.
- Asientos.

Firmado por Teodoro de San Román y Matías Moreno.

elementos de iluminación, una colección de láminas para dibujo y otra de esculturas y modelos pequeños de yeso para las materias de dibujo o de modelado.

El primer claustro de profesores de la Escuela estaba compuesto por el director, Matías Moreno, encargado de la clase de dibujo, Santiago Santamaría Gutiérrez, como profesor auxiliar interino de dibujo geométrico, ornamental y arquitectónico, Federico Latorre y Rodrigo como profesor auxiliar interino de modelado, Eduardo Butragueño y Gómez como profesor auxiliar interino de dibujo de figura y modelado y vaciado, José Gómez Centurión como profesor interino de concepto e historia de las bellas artes, Sebastián Aguado y Portillo<sup>433</sup> como profesor interino de cerámica, Gabriel Borrás y Abella como profesor interino de carpintería artística, Ángel Bueno y Lázaro como profesor interino de metalistería, grabado, cincelado, repujado, cerrajería y orfebrería y Dionisio Martínez Merino como profesor auxiliar interino maestro de taller del taller de repujado y orfebrería. En octubre de 1902 cesó Gómez Centurión ocupando su puesto Luis de Olavarrieta encargándose de *la secretaría, el Museo Industrial, la Biblioteca y el Archivo*.



El jardín de la Escuela de Artes, sobre 1890, en la que aún se ve la puerta sin terminar y los remates arquitectónicos hoy desaparecidos. Fotografía debida a la gentileza de D<sup>a</sup> Victoria Mélida.

El personal subalterno con que contaba el centro para iniciar su andadura era un escribiente, Agapito Soria Rodríguez, un conserje, Miguel Díaz Sainz, dos mozos de oficios, Valentín Galán Sánchez y Faustino Cabello García, y un portero, Máximo Martín

---

<sup>433</sup> Nombrado profesor interino de cerámica y vidriería artística el 18 de abril de 1902 y profesor numerario de la misma el 5 de julio de 1904, con un sueldo anual de 3000 pesetas. En el documento de toma de posesión, Julio González Hernández secretario del centro, acredita que *está exento del servicio militar*.

de la Fuente. Debido a la gran cantidad de matrículas se nombró a Luis Dorado San Román segundo escribiente en agosto de 1902<sup>434</sup>. Según consta en las nóminas, el director percibía anualmente 366 pesetas con 67 céntimos, los profesores 146,67 y los auxiliares 110, 37 y el personal subalterno un sueldo de 34 pesetas con 25 céntimos más una gratificación anual de 500 pesetas.



Fotografía realizada por Matías Moreno sobre 1902 con una vista del aula de cerámica; al fondo se aprecian tres alumnas trabajando en piezas de forma, y en el primer plano de la izquierda, el profesor Sebastián Aguado, preparando un dibujo. El mobiliario, de gran sencillez y utilidad, fue diseñado y construido en la Escuela, en muchos casos por los propios profesores y alumnos.

Cinco días más tarde se hacía la inauguración oficial verificándose el solemne acto el 27 de abril de 1902, presidido por el Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, el Sr. Conde de Romanones. El Ayuntamiento de la ciudad había anunciado el acontecimiento solicitando a los vecinos que engalanasen sus balcones de la mejor manera. El semanario republicano *La Idea* recoge en sus páginas el acontecimiento como un hito en la historia de la ciudad:

*Mañana se inaugurará oficialmente la Escuela de Industrias Artísticas en San Juan de los Reyes. Para restituir a Toledo ese privilegio a que tenía derecho indiscutible, vendrá el Sr. Ministro de Instrucción Pública, y en esta obra de interés genuinamente artístico y local, no tenemos inconveniente sino satisfacción, en colaborar con el Sr. Conde de Romanones (...) Es un momento*

<sup>434</sup> Archivo de la Escuela de Artes de Toledo. Libro de tomas de posesión.

*solemne para el porvenir de Toledo la apertura de ese centro educativo, fuente probable de nuestra regeneración, y nosotros decimos en voz alta a nuestros amigos políticos: la fecha de mañana es una fiesta grandiosa, no de las consignadas en el almanaque, pero sí de las más interesantes porque enmarca nuevo camino a un pueblo.*<sup>435</sup>



Clase de Dibujo elemental, con varias alumnas. El mobiliario fue diseñado por Moreno para poder acoger gran cantidad de alumnos; estaba formado por largas mesas con un atril vertical para colocar las láminas que se iban a copiar, ocupando toda el aula. Al fondo, una tarima para la mesa del profesor con un frontal decorativo en madera tallada y un armario plateresco diseñado por Mélida, hoy desaparecido. El profesor que está sentado es Sebastián Aguado.

El programa de fiestas se publicó la víspera de la inauguración con el detalle del protocolo a seguir.

*Recibirán al ministro (de Instrucción Pública) en la estación del ferrocarril todas las autoridades, sociedades, corporaciones y personas que al acto quieran concurrir previamente invitadas por los Srs. Alcalde y Presidente de la Diputación. Llegado el cortejo al Ayuntamiento, se celebrará una recepción oficial en el salón del piso principal. Terminada ésta se trasladarán los invitados a la Escuela de Industrias Artísticas, sita en San Juan de los Reyes, donde tendrá lugar el acto oficial de la inauguración. (...) Terminará la estancia del Sr. Conde de Romanones en Toledo con una visita a los monumentos históricos más importantes.*<sup>436</sup>

<sup>435</sup> *La Idea*. Año IV, nº 145, 26 de abril de 1902, p. 4.

<sup>436</sup> *La Idea*. Año IV, nº 145, 26 de abril de 1902. P. 4.



A las once y media de la mañana hizo entrada en la Escuela el Ministro de Instrucción Pública en compañía de los Gobernadores Civil y Militar, el Alcalde, Venancio Ruano, el Diputado Sergio Novales y el Director de la Escuela, Matías Moreno, quienes se reunieron en el salón aula de estudios que estaba presidido por un retrato del Alfonso XIII bajo dosel. Allí se encontraban también el Subsecretario del Ministerio de Fomento, Teodoro de San Román director del Instituto, el Presidente de la Diputación y el secretario de la Escuela, que levantó el acta correspondiente. El arquitecto Arturo Mélida no estuvo presente esta vez, pues se encontraba bastante enfermo y agobiado por las obras que le quedaban por concluir. El acto dio comienzo con la lectura del Real Decreto de creación de la Escuela de 11 de abril de 1881. Moreno cerró las sucesivas intervenciones con un discurso en el que plasmaba entre otras ideas la importancia de la formación de la clase obrera, merecedora de *cuantos sacrificios se hagan*, pues esa tarea era un seguro para el avance de la nación.<sup>437</sup>



Fotografía de la fachada de la Escuela de Artes Industriales, aparecida en la revista *Toledo*. La verja fue diseñada por el arquitecto Jesús Carrasco Muñoz y realizada por Julio Pascual. El paño central desapareció en la última remodelación de la Escuela sobre los años 70.

Son de gran importancia de las palabras de Matías Moreno pues en su discurso están presentes algunas ideas de la filosofía krausista que sostienen el valor de la educación como forma de regeneración del país, incidiendo especialmente en la formación del obrero. Moreno podía hablar con la autoridad moral que le confería el hecho de llevar nada menos que treinta y cuatro años impartiendo clases gratuitas. Moreno apostó por una educación integral y activa que abordaba la mayor cantidad de

<sup>437</sup> Rafael del Cerro Malagón, *La Escuela de Artes de Toledo (1902-2002)*. Obra inédita escrita con motivo del centenario de la Escuela de Artes; actualmente en prensa, cuyo autor ha tenido la amabilidad de facilitarme. P. 110.

facetas humanas posibles de forma agradable y útil, tanto a los estudiantes como a la sociedad. Este afán renovador que se proponía imponer en la Escuela de Toledo puede explicarse desde las circunstancias personales de Matías Moreno, su formación y más tarde, por el contacto con el ideario pedagógico de la Institución Libre de Enseñanza, si bien limitada por los planes de estudios oficiales y las imposiciones que suponen los exiguos presupuestos de que disponía.



Autorretrato fotográfico de Matías Moreno a lo Van Dyck, sobre 1903. A la derecha, Arturo Mélida con su esposa, Carmen Labaig. Archivo de Victoria Mélida Ardura.

La renovación pedagógica llevada a cabo por Moreno se encuadra en el marco del movimiento que surge en Europa a finales del siglo XIX, y aboga por cambios importantes en la concepción educativa y en el planteamiento de lo que debe ser y debe enseñarse en una Escuela de Arte. Para Morán Cabré, *el discurso inaugural de Moreno está informado por dos ideas fundamentales: la importancia de Toledo como poseedora de una gloriosa tradición en cuanto se refiere a las artes industriales y la promoción, por medio de la Escuela, del sexo femenino y de la clase trabajadora, conceptos estos que hablan de las avanzadas ideas sociales de nuestro pintor.*<sup>438</sup> Dice Moreno en su discurso: *Nada más útil, más elevado, más grande que la idea del renacimiento de nuestras artes industriales (...) Ellas señalarían al obrero un derrotero más suave y fácil para alcanzar una vida más holgada.* Hablando de la ciudad de Toledo y de su gloriosa tradición emplea frases llenas de poesía que revelan su auténtico amor por la ciudad milenaria:

*Todo aquí es arte, todo invita al estudio y a la meditación (...) Hasta la dulce calma de la soledad en que la vieja ciudad vive como agobiada por el peso de*

<sup>438</sup> Morán Cabré, Juan Antonio. Opus cit.

*largos siglos de historia y de gloria, como anciano luchador doblegado bajo la pesada armadura, hace de ella un santuario del silencio a propósito para la lenta elaboración del pensamiento.*

Refiriéndose a los obreros afirma que *son merecedores de cuantos sacrificios se haga por ellos, porque están deseosos también de instruirse y adelantar en las artes industriales. Si a pesar de todo no conseguimos nuestro objeto, al menos habremos esparcido la semilla, una semilla vivificante y fecunda que fructificará, no lo dudéis, porque la labor que nos impone es buena, es patriótica, es honrada, y cualesquiera que sean los obstáculos que encuentre en su camino, el porvenir siempre es el bien.*



Retrato de Matías Moreno realizado por Compañy sobre 1902, y dedicado a su hija María Villalba.

Para Aurelio Cabrera, *no cabe visión más exacta, sentimiento más generoso, espíritu más altruista, patriotismo más acendrado, acción más noblemente decidida a favor de la redención de los esclavos de la miseria, de los esclavos de la ignorancia, de las clases obreras en general (...) propias más bien que de un artista de un apóstol del trabajo (...) Voluntariamente abraza el sacrificio, guarda los pinceles, recoge los palillos, abandona sus cuadros, pedazos de su corazón, relega su arte, la gloria conquistada*

*noblemente, la representación ideal, romántica de la vida, por modelar, por esculpir el cuerpo y el alma de la vida misma de los obreros (son sus palabras) a quien conoce y quiere como hijos.*<sup>439</sup>



Fotografía inédita, realizada por Matías Moreno en el primer curso de la Escuela. Aunque está muy deteriorada, se ve el elevado número de alumnos de todas las edades que acudían al centro.

Las últimas líneas de su discurso están dedicadas a reivindicar para la mujer no sólo el derecho al trabajo, sino el derecho a la enseñanza:

*Estas enseñanzas no deben limitarse a los obreros, nada más justo y conveniente que dar en ellas participación a la mujer para que goce de sus beneficios, pues siempre resulta el hombre egoísta cuando emprende alguna cosa, aun suponiendo que separa de ella a la mujer por atenciones. (...) No es menos cierto que todo esto resulta un abandono incomprensible y verdaderamente absurdo, hoy sobre todo que la tendencia general en las naciones adelantadas es abrir camino a la actividad de la mujer, para que ésta pueda vivir por sí misma.*

Terminaba su discurso con frases galantes para las damas allí presentes y éstas palabras: *La mujer siempre resulta el principal motivo de ornamento en el sueño de gloria del artista.*

---

<sup>439</sup> Cabrera y Gallardo, Aurelio. Opus cit.

Una semana después el semanario republicano *La Idea*, comentando ese acto inaugural aludía en un artículo<sup>440</sup> al *discurso repleto de bellas imágenes* que realizó el director, quejándose del apelativo de Escuela de Artes Industriales, diciendo que estaba *mal entendida en cuanto al adjetivo*, pero era *altamente beneficiosa por sus consecuencias*. Igualmente insinuaba que el mérito de la instalación de la Escuela en Toledo había sido debido a Juan Facundo Riaño, antiguo director del Museo de Reproducciones y no a los políticos que en aquellos momentos se llevaban todos los honores. Criticaba irónicamente las palabras del ministro diciendo que *por una rareza o una excepción, parece haber nacido en muchos pueblos de España, según la habilidad que tiene para cantar las glorias locales*.

Rafael del Cerro<sup>441</sup> comenta también la noticia publicada con sarcasmo sobre los personajes que acudieron al banquete *hablando solemnemente en San Juan de los Reyes, donde siglos atrás resonaron las voces de Hernán Dávalos, López de Ayala o Juan de Padilla, por lo que añade el periódico con ironía “¡qué mayor honor!”. La cita de los comuneros es todo un guiño republicano del periódico frente al monárquico ministro que había podido pasar unas horas en el monasterio “entre el estruendoso derroche de las botellas de champagne”*.

Según el programa de actos publicado en el periódico, *tras el acto oficial (...) se celebrará en el hermoso claustro de San Juan de los Reyes (...) un banquete de 120 cubiertos al que sólo están invitados las autoridades y representantes de los organismos, sociedades, prensa y cuantos activos trabajan y contribuyen al bien de esta población, excluyendo cualquier otra personalidad por respetable que sea, corriendo los gastos a cargo del Ayuntamiento y de la Diputación Provincial*. Este derroche levantó una enorme polvareda de críticas por la gran cantidad de asistentes y porque no se invitó a ninguna representación de las clases obreras a las que en realidad iba dirigido el Centro. Dice con tristeza el articulista de *La Idea* que:

*Se inaugura una escuela y en el banquete que se celebra para conmemorarlo se olvida a los maestros que allí han de difundir sus enseñanzas. Se crea un establecimiento de instrucción para el obrero y, precisamente se relegan al olvido las sociedades obreras, puesto que de las cinco que en Toledo existen solo se invitó al banquete a la de carpinteros*<sup>442</sup>.

Frente al optimismo de los que fueron invitados, arreciaron las críticas calificando el banquete de *Festín de Baltasar*, lleno de lujos exagerados y pagado por *un pueblo y un*

---

<sup>440</sup> *La Idea*. Año IV, nº 146, 3 de mayo de 1902. P. 4. Asunto de interés local procurado y perseguido por muchos que por Toledo se afanan, era la instalación de la Escuela de Artes Industriales, mal entendida en cuanto al adjetivo y altamente beneficiosa por sus consecuencias, problema de sagrado interés por esta capital. Fuera de duda está y aún de observación, que en el initium, no por un toledano, sino por un amante del arte, Don Juan Facundo Riaño, se procuró crear la enseñanza del arte industrial en el único sitio donde puede enseñarse. Dificultades económicas; exigencias de la política y conveniencias de otras localidades dificultaban el empeño generoso y, es de agradecer (aunque el Estado debe también estimar que se le ahorre la censura) que al fin y al cabo se haya traído a su patria única, dentro de España, el arte industrial que en cualquier otro punto hubiera sentido la morriña o nostalgia del país.

<sup>441</sup> Rafael del Cerro Malagón, *La Escuela de Artes de Toledo (1902-2002)*. Obra inédita, escrita con motivo del centenario de la Escuela de Artes; actualmente en prensa. P.111.

<sup>442</sup> *La Idea*. Año IV, nº 146, 3 de mayo de 1902. P. 4.



*país de pobres, que si hubieran destinado este dinero a proteger directamente la Escuela habrían hecho de mejor modo un bien positivo a las clases obreras.*

La labor de Moreno al frente de la Escuela no había hecho más que empezar; según palabras de Aurelio Cabrera, Moreno fue capaz de encontrar un profesorado competente para secundarle en su labor:

*A este fin, para que el resultado de la enseñanza fuese más eficaz e inmediato buscó, indagó, eligió al cabo personal de suficiente garantía oficial y con su leal apoyo vinieron a la Escuela profesores numerarios de competencia reconocida.*<sup>443</sup>

Para la enseñanza del dibujo elemental se contrató a Ángel Bueno, antiguo alumno de Moreno y profesor auxiliar del Instituto; Federico Latorre continuó impartiendo clases de francés en el Instituto y en Escuela, sustituyendo a veces en la al profesorado enfermo o bien en el taller de modelado.

Como profesor de la especialidad de cerámica y vidriería artística se contrató a Sebastián Aguado<sup>444</sup>, artista al que Moreno había conocido por conducto de Mérida y que a causa de su situación personal iba a marcharse al extranjero en busca de trabajo. En la plantilla del curso 1902-03 están además los siguientes profesores en el capítulo de personal docente: Antonio Amorós Botella, Julio González Hernández como secretario, Dionisio Martínez Merino y Santiago Santamaría Gutiérrez. Julio González pertenecía al cuerpo de archiveros y trabajó en el Museo Histórico Provincial, que estaba situado en el claustro de San Juan de los Reyes. Para completar las materias dirigidas a la enseñanza de la mujer, y debido al empeño personal de Matías Moreno, se inauguró meses más tarde la clase de Encajes y Blondas, dirigida por Pilar Huguet, como relata ella misma en el prólogo de su libro *Historia y Técnica del Encaje*<sup>445</sup>:

*Hace ya años que acaricié el proyecto de publicar esta modesta obra (...) a cuyos datos puedo agregar los de las experiencias adquiridas en la enseñanza por mí dirigida desde 1903 a 1909 en la clase de Encajes y Blondas establecida en la Escuela de Artes y Oficios de Toledo, por su entusiasta e inteligente director D. Matías Moreno. El fallecimiento de este señor acaecido en 1906, imprimió a la clase de encajes, que era obra personal suya, un movimiento de retroceso que confinó con la casi desaparición de ella.*

Algo más adelante sigue relatando los objetivos del director con la creación de esta enseñanza, que no se sabe si a causa de su muerte o por otras razones, no dio el resultado que se esperaba:

*En 1903 se creó, casi de modo particular en la Escuela de Artes y Oficios de Toledo, una clase para la enseñanza del encaje, con la esperanza de que a la vuelta de algunos años se habría perfeccionado la fabricación del encaje en toda la región, lo mismo en su factura que en sus dibujos; pero por la causa dicha, no ha*

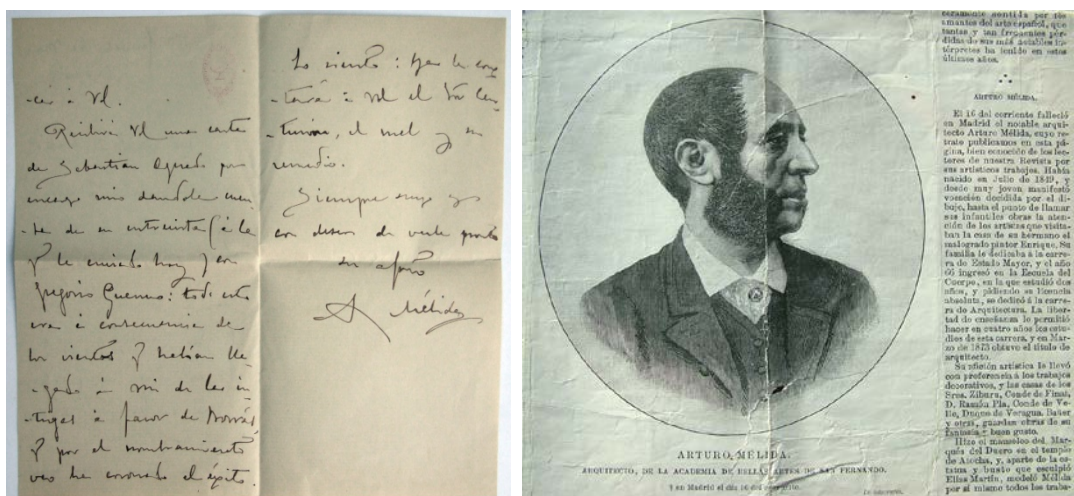
---

<sup>443</sup> Cabrera y Gallardo, Aurelio: "Don Matías Moreno, organizador y director de la Escuela Superior de Artes Industriales de Toledo". Revista Toledo nº 95. Toledo, 1918, pp. 82-85.

<sup>444</sup> Puede consultarse en el A.G.A. el expediente personal

<sup>445</sup> Pilar Huguet y Crexells, *Historia y Técnica del Encaje*, Renacimiento. Madrid 1914. p.7.

*llegado a ser la clase lo que se esperaba. Contaba la Escuela con su nota propia, o sea el estilo árabe o mudéjar que tan multiplicado se encuentra en la Imperial Ciudad. (...) Se hizo en dicha Escuela un tapiz de encaje en dicho estilo mudéjar<sup>446</sup> (...) y luego fue quedando la clase en lo que es hoy: una clase más, pero sin importancia. (...) Nuestros críticos de Arte –Alcántara, Doménech, Balsa de la Vega y otros- varias veces han defendido en periódicos y revistas la fabricación del encaje, diciendo que el valor de la encajería que anualmente importamos asciende a cuatro millones de francos y a más de un millón la que produce la industria nacional; que la empresa de la España actual debe ser conquistar para el trabajo nacional esos millones de pesetas, pues en este caso se ha probado que las mujeres españolas podrían dedicarse en muchas casas a esta industria con provecho de la nación.*



Nota manuscrita de Mérida dirigida a Moreno. Recorte de *La Ilustración Española y Americana* que conservaba Matías Moreno, dentro de su álbum familiar, con la noticia del fallecimiento.

Moreno recibió, como suele ser natural, algunas recomendaciones, por ejemplo, la del escritor Pérez Nieva, gran amigo suyo, para que atendiese a un joven artista, Eduardo Butragueño. Esta recomendación, con fecha de mayo de 1902, no fue atendida hasta tiempo después; en octubre le vuelve a recomendar su protector el Duque de Denia, quien le envía la carta a través de Arturo Mérida, que se encontraba muy enfermo. Arturo Mérida escribe a Moreno dos cartas entre los meses de octubre y noviembre, la primera, más que una recomendación del artista Eduardo Butragueño, es una trágica despedida de su amigo:

<sup>446</sup>Pilar Huguet y Crexells, *Historia y Técnica del Encaje*, Renacimiento. Madrid 1914. pp.90-93: Siendo Director de la Escuela Don Matías Moreno (q. e. p.d.) se creó la clase de encajes encargándose de la enseñanza D<sup>a</sup> Pilar Huguet, dando una lección de tres horas semanales. Al dar comienzo la clase y por iniciativa del Sr. Director, se acordó hacer un tapiz o cortina de estilo árabe español. Del dibujo se encargó D. Sebastián Aguado, muy conocedor del estilo árabe y profesor de Cerámica en dicha Escuela. El señor Aguado tomó como motivo del centro de la cortina un dibujo de la Sala de Embajadores de la Alhambra de Granada, siendo las cenefas o marco que encierra el centro del dibujo, completamente original del señor Aguado. La profesora trató de interpretar lo más fielmente posible el dibujo (...) Suprimida la clase en el curso de 1906 a 1907, se encargó la profesora de terminar la cortina (...). En la Exposición de 1911, al presentarse la Escuela de Toledo, trajo dicho tapiz, mereciendo una primera medalla.

*Mi querido Don Matías. Llevo enfermo bastante tiempo y peor desde que estuve en esa (24 de septiembre). Mis dolencias son varias, pero las peores una bronquitis y una enfermedad del corazón: he estado hinchado como un sapo. Aún no he ido a clase ni conozco siquiera a mis alumnos. El otro día recibí esta recomendación que no he enviado a usted antes por estar malo, sin fuerza ni voluntad para nada. Sólo deseo una gran quietud y una postura en que respirar bien. Ya mis males no durarán mucho. Sabe usted que le quiere su buen amigo Arturo Mérida.*

La segunda lleva fecha en el matasellos de 20 de noviembre; es una nota de una gran tristeza, de un hombre con su mente en perfectas facultades; no le tiembla el pulso y su letra sigue teniendo ese trazo tan bello, seguro y curvilíneo, pero es consciente con gran amargura y desesperanza de la gravedad de su dolencia:

*Amigo D. Matías: antigua costumbre es esa de animar a los enfermos y decirles ¡si no tiene Vd. nada! yo agradezco su buena voluntad, pero por desgracia lo que Vd. cree nervios y hasta tal vez llegue a creerlo, un histerismo de esos de las mujeres, es por desgracia una enfermedad muy seria que me llevará al sepulcro. He recaído: estoy hinchado como un sapo y la fatiga a ratos me ahoga. Si Vd. me viese, seguramente no me habría dicho lo de los nervios. Una válvula del corazón no puede funcionar: ése es el mal. Como es la carta de Aguado la que trae las consultas, a él le contesto a eso, y con pocas esperanzas de volverle a ver, le abraza su amigo  
Arturo.*

Tristemente, Mérida falleció el 2 de diciembre de 1902, lo que fue una irreparable pérdida para el Arte español y para la Escuela de Toledo.

Moreno, como director, tuvo la difícil tarea de conciliar posturas, recibir recomendaciones y escuchar quejas de alumnos o profesores descontentos; un antiguo alumno de Moreno, Gregorio Málaga, que era repujador y cincelador, escribe una carta al director echándole en cara su preferencia por la clase de cerámica frente al repujado en cuero y *el haberse dejado engatusar* por el profesor de esta materia, Sebastián Aguado. Dice también:

*Celebro los progresos de la clase de cerámica y siento que la de repujado no guarden relación, tanto que me ha sorprendido que se sacara a concurso la una y la otra no; parece que hay cierta protección en la cerámica; yo no comprendo que los fondos de esa Escuela sean muy pocos y que se haya dado preferencia a esa clase (...). Mucho podría decir de todo lo que está pasando en la clase de cerámica; me concretaré a decirle que no ha perdido la ocasión el Sr. Aguado y que usted ha caído en el lazo.<sup>447</sup>*

La Escuela tuvo un enorme éxito desde el momento de su apertura, mucho más de lo que en general se esperaba. Su director, en la memoria de curso 1902-03, hace un balance de su gestión durante el primer año al frente de la Escuela, explicando las

---

<sup>447</sup> Archivo Moreno-Aguado.

dificultades que tuvo que salvar hasta ver instaladas las clases casi sin material didáctico por la falta de presupuesto y el retraso en las obras de finalización del edificio que le obligaron a poner dinero de su propio bolsillo y a trabajar él mismo en las obras *de lo que hiciera falta*.

ESCUELA SUPERIOR DE ARTES INDUSTRIALES DE TOLEDO

Mes de *Marzo* de 1906.

Parte de las faltas de asistencia de los Profesores de esta Escuela durante el mes arriba expresado, que produce el Jefe del mismo al Ilmo. Sr. Subsecretario del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, en virtud de lo prevenido por la R. O. de 29 de Enero de 1903.

NOMBRE Y CLASE DEL PROFESOR.	ENSEÑANZAS DE QUE ESTÁ ENCARGADO.	DÍAS EN QUE HA FALTADO.	MOTIVOS QUE LAS HAY PRODUCIDO.	PROFESOR AUXILIAR Ó AYUDANTE QUE HA DESUPELADO LA CLASE.
<i>D. Antonio Muñoz y Botella.</i>	<i>Dibujo Arquitectónico</i>	<i>Todo el mes</i>	<i>Disputa literaria por sufragio</i>	<i>D. Federico Latón y Rodríguez.</i>
<i>D. Miguel Estévez Fr. de los Ríos</i>	<i>Modelado y Vaciado</i>	<i>19.</i>	<i>Justicia oposición</i>	<i>D. Eduardo Butragueño.</i>

Toledo 3 de *Abril* de 1906.  
El Director  
*Matías Moreno*

Parte de faltas de asistencia firmado por Moreno en abril de 1906, tres meses antes de su muerte.

Detallaba así mismo las mejoras, mobiliario y útiles introducidos en las diferentes clases y la instalación de luz eléctrica. Concluía explicando los que a su juicio eran los factores del éxito de la Escuela y narrando la idea que tuvo de alquilar un local para exponer los trabajos de los alumnos y dar publicidad a la Escuela, local que pagaba él mismo aunque no lo comenta. Lo mejor es oír el relato que nos hace:

*Al recibir del Gobierno de S.M. el honroso cargo de director de esta Escuela, con el especial encargo de proceder a su instalación y en mi deseo de llevar a la práctica tan noble cometido, procedí inmediatamente a los trabajos exigidos por un local enteramente desprovisto de medios para realizarlo; desde el menaje hasta el material científico y supliendo en la medida de mis fuerzas y hasta donde me lo permitió mi modesto pecunio la falta de fondos, por no estar aún autorizados la dignísima Diputación y Ayuntamiento para ir entregándome su asignación que efectuaron por primera vez el 16 de julio de 1902.*

*No sentaría bien a mis labios la pintura de las dificultades que ha habido que vencer y los obstáculos que superar ante las limitaciones del presupuesto acordado para esta Escuela, viéndome obligado a intervenir directamente en las obras de carpintería, albañilería, etc. A fin de lograr la mayor economía posible y con la sola ayuda del infatigable personal subalterno, a mi lado día y noche y secundando acertadamente mis órdenes, loable conducta, acreedora de una*

*recompensa (...) Únicamente así pudieron abrirse las clases para la asignatura de dibujo del Instituto el 15 de octubre; para las de la Escuela, también de dibujo y los talleres de metalistería, talla y modelado el 5 de noviembre; y el día 15 del mismo mes las de cerámica. (...) Hay que reconocer y decir muy alto que los grandes resultados producidos por la Escuela en el único curso que lleva funcionando se deben a varias causas: a la labor constante verificada en la clase de dibujo del Instituto que durante 36 años tengo el honor de desempeñar; al medio ambiente que vive este pueblo y a su noble deseo de ilustrarse (...) a la asiduidad al estudio de los alumnos y los brillantes trabajos de las señoritas matriculadas, que con su asistencia a clase han dado un golpe de muerte a la llamada característica apatía de las toledanas (...). Con objeto de dar la mayor publicidad posible a los adelantos de la Escuela y para estímulo de sus alumnos, tomé en arrendamiento e instalé convenientemente, costeándolo todo por mi cuenta, en una de las principales calles de la capital,<sup>448</sup> un local adecuado, si modesto, lo bastante para servir de exposición permanente de los trabajos de la Escuela, en la vitrina del cual vienen exhibiéndose desde el 1º de enero último, los de los alumnos más aventajados, constituyendo así una sabia de enseñanza esparcida por el pueblo que lleva a la calle el esfuerzo y la habilidad personal del obrero (...) Dicho sea en honor de los obreros de nuestra capital, las clases de nuestra Escuela se han visto totalmente ocupadas desde que se abrieron, y prueba de ello es esa humilde exposición de que acabo de hablaros, sostenida por artesanos aplicadísimos, que a pesar del cansancio del día, no han vacilado en permanecer en ella hasta las diez de la noche (...)*

*El que no se une a las ideas grandes y se entretiene en poner chinitas en el camino perece por su propio daño. Bien porque su inteligencia está cubierta por el velo tupido de la ignorancia en estas materias o bien por espíritu de bandería, pequeñeces, envidia, miseria (...) Combate de recelos y de dudas ha sido para los de fuera, porque no os conocían; pero yo tenía la seguridad en mis soldados y por eso admití el combate, seguro de ganar una victoria (...) Pero no es tiempo de decir palabras, sino de seguir esta lucha difícilísima y vencer con constante empeño los obstáculos que encontraréis en este camino grande y hermoso (...)*

*Enviemos un respetuoso saludo a nuestro joven y simpático monarca que sabe tener gobiernos que llevan a cabo tan importantes y trascendentes reformas. Al Sr. Conde de Romanones que inauguró y organizó esta Escuela (...) dotándola de cuantos fondos le fue posible disponer (...). Ingratitud e injusticia manifiesta sería no citar aquí entre los protectores de esta Escuela al ex diputado a Cortes Don Sergio Novales, a quien se debe en grandísima parte el feliz término de tan grandísima obra (...) No menos entusiasta es la labor del concejal Don Tomás Gómez de Nicolás, que por moción suya había concedido la corporación municipal 5.000 pesetas. Gracias debo y debe dar Toledo (...) al catedrático y distinguido escritor Don Francisco Navarro y Ledesma, que en unión de Don Venancio Ruano, alcalde-presidente entonces del Excelentísimo Ayuntamiento, contribuyó poderosamente a la creación de esta Escuela.<sup>449</sup>*

---

<sup>448</sup> Este local estuvo situado en la calle del Hombre de Palo.

<sup>449</sup> Escuela de Artes de Toledo. Discurso leído el 20 de diciembre de 1904. Memoria de la Escuela de Artes Industriales, curso 1902-1904.



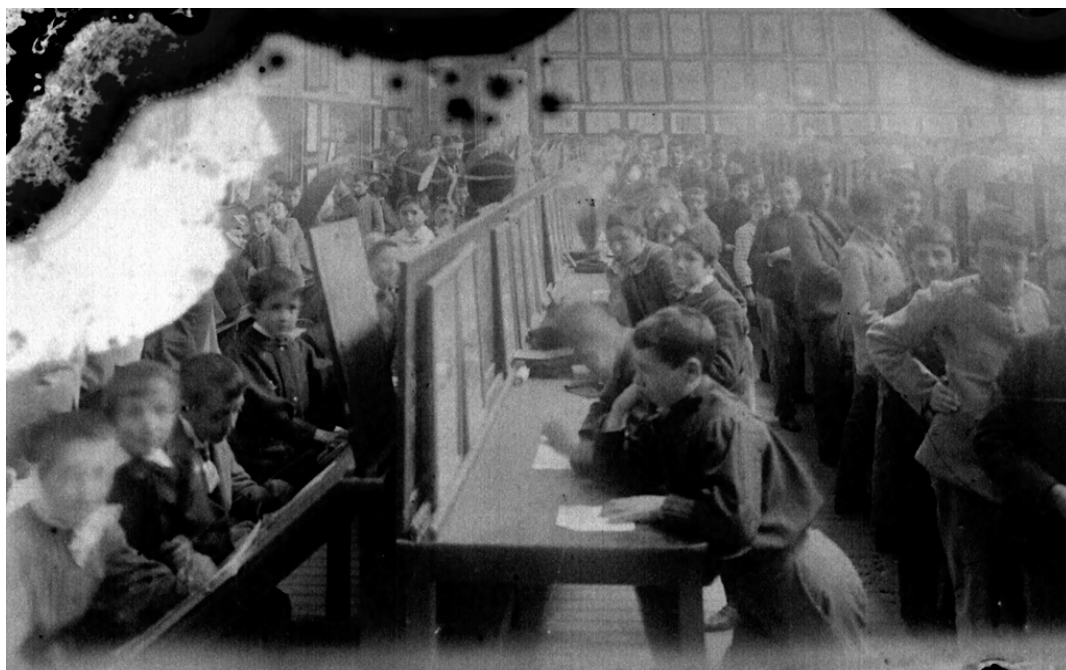


Imagen inédita del aula de dibujo elemental con un gran número de alumnos. Al fondo, las láminas y fotografías enmarcadas para servir como modelos, en la iniciación al dibujo. Moreno realizó esta serie de fotografías durante los primeros cursos (1902-1904).

Moreno proyectó presentar a la Escuela de Artes como colectivo a la Exposición Nacional de 1904 en la sección de Arte Decorativo.<sup>450</sup> Esta sección se componía de cinco grupos: elementos para la enseñanza del arte, pintura decorativa y sus aplicaciones a la industria, metalistería, cerámica, vidriería y mosaico.

El presidente del jurado fue aquel año José Ramón Mélida y el secretario el arquitecto Juan Bautista Lázaro. Dentro del primer grupo figuraba como expositor Matías Moreno, que presentaba los dibujos de los siguientes alumnos: Santiago Relanzón, Buenaventura Sánchez Comendador, Julio Pascual, Mariano Moragón y María Luisa Villalba. En el cuarto grupo, bajo el nombre de Ángel Bueno y Lázaro, exponían las siguientes personas: Buenaventura Alonso, Mariano Moragón, Domingo Ramírez y nuevamente obras de Pascual y Sánchez Comendador. En el quinto y último grupo Sebastián Aguado figuraba como expositor con obras de los alumnos: Luciano Alonso, Pablo Sánchez y María Luisa Villalba.

La novedosa idea tuvo gran éxito de público y crítica y la Escuela fue galardonada con un premio como labor de conjunto;<sup>451</sup> el profesor de cerámica Sebastián Aguado obtuvo una medalla de primera clase, Buenaventura Sánchez medalla de tercera clase y Aurelio Cabrera una mención honorífica. Pantorba recoge un párrafo escrito en 1904 por Francisco Alcántara, aludiendo a esta sección a la que faltaba innovación en el diseño, aunque reunía bastante calidad: *El arte decorativo está entre nosotros en mantillas. Aquí*

<sup>450</sup> Bernardino de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales celebradas en España*. Madrid, 1980, pp. 183-193.

<sup>451</sup> Premio de cooperación a los alumnos de la Escuela de Artes Industriales. Bernardino de Pantorba, obra citada.

*se copia o imita todo bastante bien. Véase la exposición actual. Casi todas las instalaciones del arte decorativo son ecos de la producción extranjera.*<sup>452</sup>



Librito editado por el director con motivo de la presentación de la Escuela de Toledo a la Exposición Nacional de Bellas Artes. A la derecha, diploma concedido a María Villalba por sus dibujos. El diploma está diseñado por el pintor Eugenio Álvarez Dumont.

Ya comentamos anteriormente que Sebastián Aguado<sup>453</sup> entró en la plantilla docente de la Escuela como profesor interino de cerámica y vidriería artística en 1902; dos años más tarde la plaza salió a concurso, en abril de 1904, por lo que Aguado presentó una solicitud para tener la posibilidad de conseguirla en propiedad. El director, además del visto bueno con su firma, puso la siguiente nota:

*Son de tales condiciones los méritos presentados en la asignatura de cerámica de esta escuela por el profesor que suscribe, que en la presente Exposición Nacional ha merecido una 1ª medalla, por consiguiente es inútil todo elogio y sólo me resta decir que como asiduidad y constancia en los trabajos de su clase, puede presentarse a Don Sebastián Aguado como modelo de profesores.  
El Director. Matías Moreno.*

<sup>452</sup> Bernardino de Pantorba. Obra citada, p. 193.

<sup>453</sup> Sebastián Aguado. A.G.A. Caja 31 / 14614. Leg. 4663 / 14. Había trabajado ya como mozo vaciador en yeso en 1890 en la Escuela Superior de Artes Industriales de Madrid. En 1892 se presenta a oposición para la plaza de modelado de la Escuela de Bellas Artes de Málaga. En el programa dice: *Vivo del trabajo y para el trabajo*. Nombrado el 25 de octubre de 1893 maestro de taller de la clase de cerámica de la Escuela de Artes de Madrid. En 1896 trabaja como profesor de dibujo en el Círculo Católico de Obreros de Madrid. En el año 1898 se presenta a oposiciones para profesor de dibujo aplicado a las artes en la Escuela de Bellas Artes de Zaragoza. En 1900 fue vaciador en yeso en la Escuela Superior de Artes Industriales de Madrid. En 1901 obtiene una mención honorífica en la Exposición Nacional de Bellas Artes en la sección de arte decorativo.

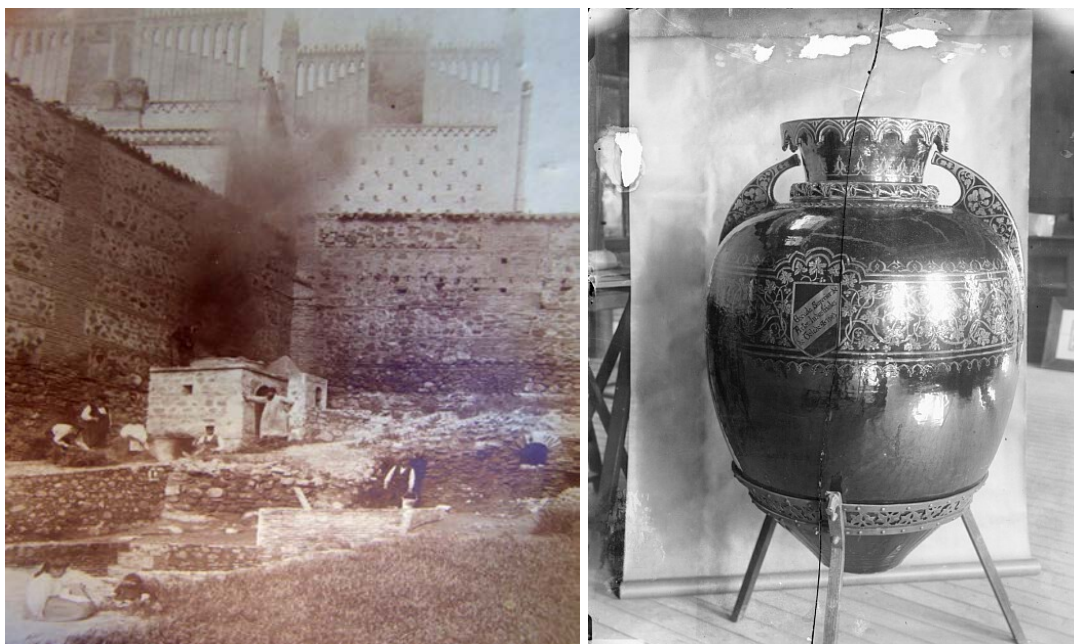


Imagen de la huerta de la Escuela con los dos hornos de tipo árabe contruidos por el profesor de cerámica Sebastián Aguado, al que vemos con una larga bata blanca apoyado en la puerta del horno en plena fase de cocción a juzgar por el humo que sale de la chimenea. Fotografía inédita de Matías Moreno. A la derecha, gran tinaja realizada durante el primer curso de la Escuela. Foto de Casiano Alguacil. Archivo Municipal de Toledo.

El año 1904 fue muy fructífero para el profesor Aguado: nombrado socio de honor del Círculo de Bellas Artes, primera medalla por la enseñanza de la cerámica en la Exposición Nacional de Bellas Artes, en la sección de Arte Decorativo<sup>454</sup> y la plaza de numerario de la Escuela de Artes e Industrias de Toledo. En este mismo certamen se presentó en la sección de Escultura Matías Moreno con dos obras: *Estudio del natural* y *Busto de Don Federico Latorre*. Se presentaba también en la sección de Pintura con cinco obras. En la prensa se publicó un pequeño artículo dando cuenta de la recepción de dos libros de memorias;

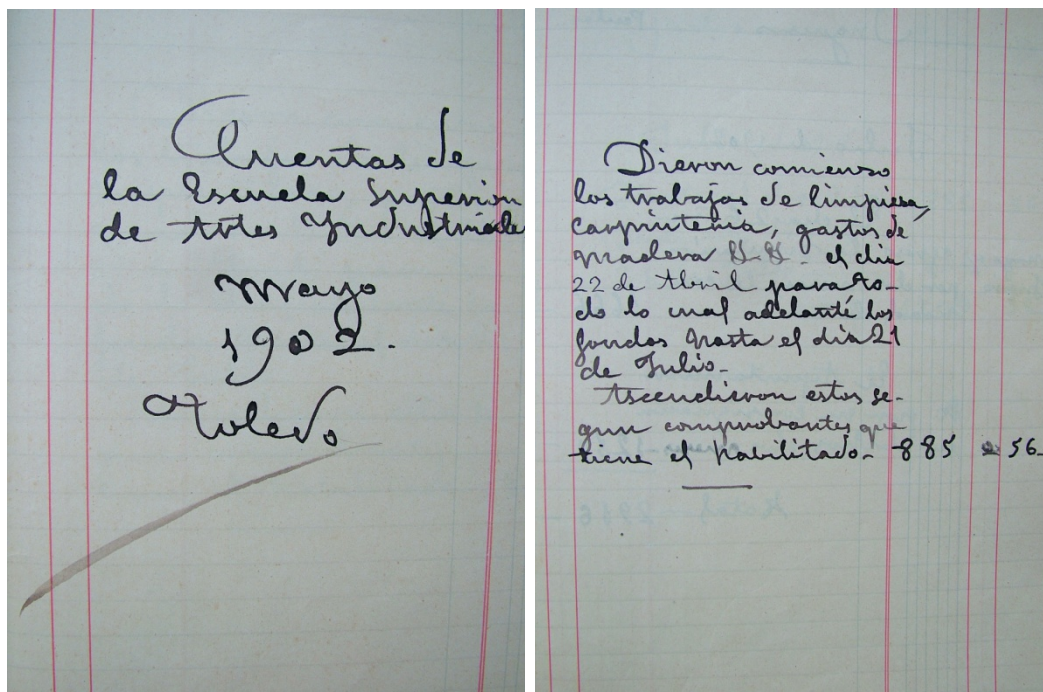
*Agradecemos mucho al Sr. D. Matías Moreno la atención que ha tenido de remitirnos dos ejemplares del discurso de apertura y el pronunciado con motivo de la adjudicación de premios de la Escuela Superior de Artes Industriales.*

A finales de curso del año 1906 Moreno tuvo un grave disgusto, que se puede decir sin lugar a dudas que le costó la vida, del que nos habla Federico Latorre en su artículo de la revista *Toledo*. Con la excusa de girar una visita de inspección a la Escuela, el Delegado del Gobierno, José Muñoz del Castillo, vino a investigar unas acusaciones de malversación de fondos que contra el director había hecho uno de los profesores, quizá Ángel Bueno o Miguel Ángel Trilles. Moreno, ajeno al verdadero motivo de la visita, envió oficios a toda la comunidad escolar para instalar una exposición de trabajos de los alumnos a fin de que el inspector pudiera comprobar el trabajo que se estaba realizando

<sup>454</sup> Esta noticia se insertaba en la Gaceta de Madrid nº 150, del 29 de mayo de 1904.



en el Centro en las clases de modelado, cerámica, forja, dibujo, etc. Los profesores firmaron dándose por enterados, y todo estuvo dispuesto para el día antes de la visita, que se realizó a últimos de junio.



Libreta de cuentas de Moreno, conservada en la Escuela de Arte de Toledo, con las cuentas del primer curso de 1902, en las que anota todas las veces que adelanta dinero de su propio bolsillo.

Efectivamente, los primeros actos y palabras del Sr. Muñoz del Castillo fueron muy duros para el director, aunque conforme fue conociendo la marcha de la Escuela y una vez hubo visto los documentos sobre la fundación de la misma y detalle de las cuentas, reconoció ante el claustro de profesores que las acusaciones eran falsas y que Don Matías *era un perfecto caballero*.

Pero este episodio fue demasiado para el pintor. El daño estaba hecho y a partir de ese momento su salud últimamente delicada se resintió gravemente, falleciendo de manera un tanto repentina el día 7 de julio. Su gran amigo Federico Latorre se hizo cargo de la dirección de la Escuela como profesor más antiguo, cediendo su puesto a Aurelio Cabrera, que lo desempeñó hasta el mes de diciembre en que Trilles fue nombrado director. A la muerte de Moreno se desmontó la exposición permanente de los trabajos de los alumnos, entre otros motivos porque el antiguo director lo pagaba de su bolsillo y el Centro no disponía de fondos. Se conservan recibos firmados por su segunda esposa por la devolución de los enseres del local. Uno de ellos, fechado el 26 de octubre de 1906, dice:

*He recibido del Sr. Director de la Escuela de esta ciudad una luna grande de cristal con su marco de madera, tres trampillas con su marco, una mesa, ocho sillas, un bastidor con su tela y una puerta, objetos pertenecientes a la vitrina que existió en la calle del Hombre de Palo y de la propiedad de mi esposo (q.e.p.d.).*







Fotografía anónima de Adela Riquelme O'Crouley; a la derecha, su marido Rafael de Villalba Aguayo, medico militar, tomada en la Habana por C.D. Fredricks y Daries, dedicada a su hijo Carlos.

Carlos Villalba Riquelme nació en Montalbán (Córdoba) el 9 de diciembre de 1854, hijo de Rafael de Villalba Aguayo y de Adelaida Riquelme O'Crouley, natural de Cádiz. Fueron sus abuelos paternos José Antonio Villalba Pineda y María de los Dolores Aguayo Trillo, ambos naturales de Montalbán (Córdoba) y sus bisabuelos por parte de su padre Antonio Villalba Trillo (Montalbán) e Isabel de Pineda y Vargas (Córdoba); por parte de su madre Rafael de Aguayo y Sotomayor (Espejo, Córdoba) e Ignacia de Trillo (Montilla, Córdoba).

Rafael y Adela tuvieron seis hijos, Carlos (1854), José (1856), Ricardo e Isabel (1859), todos ellos nacidos en Montilla (Córdoba) y dos hijas Elisa y Esperanza de las que no se conoce lugar de nacimiento. Los dos mayores fueron militares como su padre; de Ricardo apenas si se tienen datos, aunque es posible que se dedicase a la enseñanza; además de colaborar con su madre en las ediciones de dos libros, fue autor de la traducción del francés de la obra de Taintourier *La tracción eléctrica*. Isabel profesó en el convento de las Comendadoras de Santiago de Toledo en 1893, donde permaneció hasta su fallecimiento en 1921.

Rafael de Villalba obtuvo en 1858 la licenciatura en medicina, con 32 años, por lo que le fue necesario solicitar una licencia especial para ingresar en el ejército a esta edad. Según su hoja de servicios en 1859 fue agregado al Hospital de Córdoba y más tarde en la Casa Hospicio de Maternidad y Expósitos de Ciudad Real. José Luis Isabel <sup>457</sup> en su artículo sobre el general José Villalba, aporta los siguientes datos sobre su biografía:

---

<sup>457</sup> José Luis Isabel Sánchez, "A cerca de un plano antiguo de las inmediaciones de Toledo de finales del siglo XIX" en *Archivo Secreto*, nº 4, Ayuntamiento de Toledo. Toledo 2008, pp. 152-158.

*Tras desempeñar en 1864 el cargo de médico director interino de Baños de Zújar (Granada), un año más tarde obtuvo destino de médico cirujano titular de Pinos-Puente (Granada), de donde en 1866 pasó como cirujano agregado interino al Hospital de San Juan de Dios, en la capital. A finales de 1867 decidió ingresar en el Cuerpo de Sanidad Militar, para lo cual tuvo que solicitar dispensa de edad, ya que sobrepasaba la máxima permitida. Con el empleo de segundo ayudante médico sirvió a partir del mes de noviembre en el Regimiento de Infantería de Galicia, de guarnición en Palma de Mallorca, pero un mes después le tocó por sorteo pasar al Ejército de la Isla de Cuba, al que no se llegaría a incorporar por haber permutado el destino con el médico del Regimiento de Asturias, de guarnición entonces en Leganés (Madrid). Habiendo sido trasladado más tarde al Regimiento de América, en abril de 1868 se le concedió una licencia de dos meses para Madrid, a cuyo término solicitó y obtuvo la licencia absoluta, retirándose a Sevilla, pero al producirse el alzamiento liberal del mes de septiembre se le concedió la vuelta al servicio y fue destinado al Hospital Militar de Sevilla en clase de médico de primera supernumerario. Incorporado al Ejército de Operaciones, intervino en la batalla del puente de Alcolea. Vuelta la normalidad, continuó en el Ejército, siendo destinado en noviembre como médico al Regimiento de Bailén, en Toledo, destino que permutaría con el titular del Regimiento de Zaragoza, con el que participó en acciones contra los carlistas en La Mancha. En agosto de 1869 solicitó el traslado a la Isla de Puerto Rico, en la que peranecería hasta que en junio de 1873 pidió el traslado a Cuba, al haber quedado en situación de excedente. En su nuevo destino pasó a servir en el Hospital Militar de Ciego de Ávila, en el que se hizo cargo de la Jefatura del Detall, cargo que pasaría a ocupar al año siguiente en el Hospital de Morón. Ascendido a médico mayor en Ultramar en 1875, en mayo del año siguiente se le concedió un mes de licencia por enfermo para La Habana y en diciembre fue trasladado al Hospital Militar de Cárdenas, volviendo al de Morón en mayo del año siguiente, esta vez como director. Durante su permanencia en Morón tomó parte en la campaña que se libraba contra los independentistas, siendo recompensado con el grado de subinspector médico de segunda clase por méritos de guerra. Pero lo insalubre de aquel clima minó su salud, por lo que en 1878 tuvo que solicitar su destino a la Península.*

En 1878 regresó a España muy enfermo, acompañado de su hijo José, y tras un tiempo en Madrid, se instala en La Rambla (Córdoba), donde permaneció hasta que en abril de 1879, fecha en la que vuelve a la capital falleciendo de disentería el 10 de septiembre de 1879. Adela Riquelme O'Cruley fue profesora de Instrucción Primaria. Fue una mujer ilustrada, con un gran carácter, y decidida feminista. José Luis Isabel contribuye con importantes noticias a la reconstrucción de su biografía, al igual que la profesora Pilar Ballarín Domingo<sup>458</sup> quien ha recuperado muchos datos sobre la actividad docente de Adela.

---

<sup>458</sup> Pilar Ballarín Domingo, "Adela Riquelme, profesora y escritora decimonónica". En MUÑOZ MUÑOZ, Ana M<sup>a</sup>, BALLARÍN DOMINGO, Pilar (Eds.): *Mujeres y Libros. Homenaje a la profesora Dña. Isabel de Torres Ramírez*. Granada, Ed. Universidad de Granada, Colección Feminae, 2010, pp. 19-36.

*Adela Riquelme -o Adelaida, como figura en algunos documentos- era natural de Cádiz, donde había nacido en 1837. Descendía por parte de madre de comerciantes irlandeses católicos procedentes del Condado de Cork y afincados en Cádiz desde el siglo XVIII. A la familia O’Crowley pertenecieron sobresalientes personajes como su abuelo, Pedro O’Crowley O’Neill -el primer miembro de la familia nacido en Cádiz-, quien recibió una esmerada educación en un colegio religioso francés y dedicó su vida al comercio, realizando numerosos viajes a México. Fue un autodidacta, notable numismático, anticuario y coleccionista de obras de arte, con las que formó el llamado Museo O’Crouleriano de dicha Ciudad; en el catálogo de su colección particular figuraba una de las más importantes colecciones numismáticas de su tiempo, formada por más de cinco mil monedas griegas y romanas, a las que se unían unas doscientas pinturas y muchos especímenes geológicos que él mismo había recogido durante sus viajes. Dominaba los idiomas inglés, francés e italiano. Fruto de sus experiencias mejicanas fue la obra *Idea compendiosa del Reino de Nueva España*, inédita en nuestro país y cuyo manuscrito original se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid. La fama de su colección hizo que Antonio Ponz visitase su casa para admirar cuanto contenía, de lo que da cuenta en su conocida obra *Viage de España*.*

*Hijo suyo y, por tanto, tío de Adela, fue Pedro O’Crowley Power, considerado como uno de los traductores andaluces más conocidos y prolíficos del siglo XIX, y fundador del Colegio de San Pedro, en Cádiz, en el que fue profesor de Filosofía, Inglés, Francés, Historia Universal y de España, Mitología, Retórica y Poética. En el Colegio de San Pedro impartía clases desde aritmética elemental a matemáticas superiores Joaquín Riquelme y García de Paredes, nacido en San Fernando (Cádiz) y fallecido en Sevilla el 2 de abril de 1884.*

*Su relación con Pedro O’Crowley le llevaría, posiblemente, a conocer a su hermana Catalina, con la que contraería matrimonio y de la que nacería Adela. Joaquín Riquelme fue un destacado matemático que impartió clases de geometría y mecánica a partir de 1834 en las enseñanzas implantadas en Cádiz por el Conservatorio de Artes de Madrid, obteniendo en 1842 la cátedra en propiedad, que desempeñó hasta que en 1851 pasó a la Escuela Industrial de Sevilla, ejerciendo posteriormente como catedrático en la Universidad de Sevilla, en la que permanecería hasta la fecha de su muerte.*<sup>459</sup>

Suponemos que Adela se casó muy joven y sus primeros años los debió dedicar a su familia, por lo que se conoce muy poco de ella. No sabemos cuándo estudió la carrera de maestra de instrucción primaria, a la que dio fin en 1861 y que seguramente cursaría en Córdoba. Acompañó a su esposo en sus destinos, ejerciendo a la vez su carrera, desempeñando los cargos de directora de las Normales de Maestras de Ciudad Real (1862-1864) y Granada (1864-1869), actividad que se vería paralizada como consecuencia del destino de su marido a Ultramar en 1869. En 1868 Adela dirige una instancia al Capitán General de Granada *solicitando alimentos para ella y dos hijos que tiene en su compañía*. La respuesta se dirigió a Rafael de Villalba instándole *a que atendiera a su esposa e hijos como es debido*. Adela regresó a la Península antes que su esposo, quien le enviaba parte

---

<sup>459</sup> José Luis Isabel Sánchez, artículo antes citado.

de su sueldo para atender a las necesidades de la familia: en enero de 1875 recibía de su marido una asignación de 205 pesetas mensuales, que se le debían quedar cortas, pues en julio pide que se le aumente a 300 pesetas, a lo que Rafael contesta que es más de la tercera parte de su sueldo y no pudo enviarla más dinero. En 1878, Rafael estaba ya muy enfermo por lo que se le asignó un anticipo para que pudiese embarcar hacia la península. Tras una estancia en la Rambla (Córdoba) marchó a Madrid, donde trabajaba Adela para recibir sus cuidados hasta su fallecimiento el 10 de septiembre de 1879.

*Al quedar viuda pudo reanudar su actividad profesional, siendo en 1880 nombrada directora de la Normal de Alicante. En ese mismo año obtuvo el título de profesora de Comercio y posteriormente pasó a impartir clases en la Escuela de Comercio y fue nombrada presidente de la Asociación para la Enseñanza de la Mujer.*

*No tardaría en contraer un segundo matrimonio, ya que en 1882 ya utilizaba el apellido de su nuevo marido, Enrique Díaz Trechuelo y Ostman, también militar, como el primero, aunque perteneciente al Arma de Caballería. Era tres años más joven que ella e hijo del Marqués de Villavilviestre, Cayetano Díaz Trechuelo y Gómez de Barreda, y de Matilde Ostman y Benítez de Castañeda. En el momento de contraer matrimonio, Enrique se encontraba destinado con el empleo de comandante en el Escuadrón de la Escolta Real.*

*En 1883 consiguió plaza de profesora interina en la Escuela Normal Central de Maestras, desempeñando este trabajo hasta su fallecimiento el 1 de enero de 1890. Fue enterrada en la Sacramental de San Isidro, de Madrid, portando en el entierro las cintas de la carroza y acompañándola a pie muchas de las que habían sido sus alumnas.*

*Mujer de gran carácter y convencida feminista, intervino en el Congreso Nacional Pedagógico de 1882, en el que, según una reseña de la época, defendió a sus compañeras de los cargos injustos que en algunas ocasiones el hombre les ha dirigido; sostiene que la mujer es tan apta como aquél para las ciencias, y pregunta al Congreso cuál es la razón de que las Escuelas Normales de maestras estén dirigidas por el hombre y no por la mujer; cita el gran número de mujeres célebres de nuestro país; reclama igualdad de sueldos para los encargados de la enseñanza, supuesto que los servicios son idénticos; pide aumento de asignaturas y de material científico, y se declara partidaria de que se exija mucho rigor en el examen de ingreso.*

En el archivo Moreno-Aguado se conserva un cuadernillo impreso con el discurso que pronunció esta ilustrada dama, en cuya portada aparece como Adelaida Riquelme de Trechuelo, un 12 de diciembre de 1882 en la Sociedad para el Fomento de las Artes, titulado: *Influencia ejercida por la mujer en España* y editado por la librería de D. Gregorio Hernando en Madrid el año 1883. Fue autora también del libro *Nociones de Higiene doméstica*, escrito en colaboración de su hijo Ricardo, para la enseñanza en las Escuelas Normales y Primarias, con un prólogo del Dr. Asío. (Madrid Imprenta Hernando, 1885). Este libro sería refundido y ampliado nuevamente por su hijo en 1913 con el título de *Nociones de Higiene y Economía Doméstica*; en 1904 su familia aún percibía algunos ingresos de la venta de los ejemplares. Colaboró con algunas

publicaciones periódicas como *El Correo de la Moda*.<sup>460</sup> *El Amigo del Hogar*, *El Oriente de Asturias*, *El Magisterio Balear* y *El Álbum de la mujer*.

*Entre los galardones y nombramientos recibidos a lo largo de su vida están los de socia de mérito del Liceo de Ciudad Real, miembro del Jurado de los Juegos florales celebrados en 1881 en Córdoba, medalla de primera clase en la Exposición Pedagógica de 1882, por los servicios prestados y socia honoraria de la Sociedad para el Fomento de las Artes. Quien la conoció dejó escrito de ella que era una mujer de preclaro talento y gran cultura, y que sus lecciones de Historia hicieron época en la enseñanza del Magisterio, unido al gran cariño que inspiraba a sus discípulos.*



Luisa Escudero Raquejo, detalle de una fotografía de Franzen (Madrid). A la derecha, Carlos Villalba Riquelme, detalle de una fotografía de Otero.

Su hijo José Villalba nació en Cádiz en 1856, tuvo destino en Puerto Rico, donde conoció a su primera esposa, Luz Rubio Rivas, y más tarde, en Cuba. Volvió a España en 1878 para reponerse de una enfermedad. En 1882 llegó a Toledo como profesor de la Academia de Infantería, que un año más tarde se convertiría en Academia General Militar. En 1886 fue recompensado por su obra *Táctica de las tres Armas*, y en 1897 fue profesor del Colegio de Huérfanos de Infantería. Fue hombre de confianza del general

---

<sup>460</sup> El Correo de la Moda se editaba en Madrid; Adela Riquelme fue autora de los siguientes artículos "Educación de la Mujer" (XXXIII-1883, noviembre-26, pp. 348-49), "Bell y Lancaster" (XXXIV, 1884-febrero-2, P. 36), "Las mujeres que estudian" (1884-mayo-18, p. 150), "Nociones de Higiene doméstica" (XXXVI, 1886, febrero-26, p. 60-62), "Las mujeres astrónomas" (1886-noviembre-18, pp. 342-43). Datos tomados de María del Carmen Simón Palmer, *Escritoras Españolas del siglo XIX. Manual bio-Bibliográfico*. Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, editorial Castalia. Madrid 1991, p. 590.



Polavieja, al que acompañó, como ayudante, en sus destinos como ministro de la Guerra, director general de la Guardia Civil, jefe del Cuarto Militar de Alfonso XIII, jefe del Estado Mayor Central y presidente del Consejo Supremo de Guerra y Marina. Volvió a Toledo en 1907 como Jefe de Estudios de la Academia y director de la misma dos años más tarde. En 1912 participó en la guerra de Marruecos, siendo recompensado por sus servicios con el empleo de general de división. Entre sus méritos se cuentan la modernización de la enseñanza militar y la educación física, siendo el fundador de la Escuela de Gimnasia de Toledo. Prolífico escritor de temas militares, participó en la tercera guerra carlista, en los conflictos de Cuba, Filipinas y en Marruecos, siendo Ministro de la Guerra durante el gobierno de Allendesalazar en los años 1919 y 1920.



Carlos Villalba Riquelme fotografiado en Sevilla por Boué y Deporta; a la derecha su esposa Luisa Escudero Requejo con sus hijos Rafael y Carlos (fotografía anónima).

Carlos Villalba era el mayor de los hermanos; ingresó como cadete en el Regimiento de Infantería de Zaragoza en 1869, año en que el Colegio de Infantería de Toledo había cerrado sus puertas. Marchó con su padre a Puerto Rico al año siguiente, regresando en 1871 a la Península para reponerse de dolencia tropical. *Tras su promoción a alférez, en 1872, volvió destinado a Puerto Rico*, aunque al enfermar nuevamente, se vio obligado a retornar a la península, en 1873. Participó en la Tercera Guerra Carlista, obteniendo el empleo de teniente por méritos de guerra. Contrajo matrimonio con Luisa Escudero en la parroquia de San Lorenzo de Sevilla el 27 de agosto de 1879<sup>461</sup>. Su esposa

<sup>461</sup> Registro Civil de Sevilla. Acta de Matrimonio. Libro 14, fol. 352, nº 235.

era hija de Antonio Escudero y Joaquina Raquejo, sevillanos ambos. Los abuelos paternos de Luisa Escudero fueron Francisco Escudero y Luisa Peroso, y los maternos Antonio Raquejo e Isabel Acosta, todos naturales de Sevilla.

Carlos sirvió en Toledo en la Dirección General de Instrucción Militar y en la Academia General Militar, entre 1883 y 1888. Solicitó destino a Filipinas donde desempeñó el cargo de gobernador del Distrito de Surigao siendo al mismo tiempo, jefe de la Guardia Civil Veterana.

Militar instruido, como su hermano y poseedor de una amplia biblioteca de temas militares, fue autor de la obra *Elementos de Cosmografía*, escrita cuando tan solo era teniente y que años después fue declarada obra de texto en los centros de enseñanza militares. Para diferenciar de su hermano, muy serio y recto, los compañeros le conocían como *Villalba el simpático*. Trágicamente, el comandante Villalba murió el 19 de junio de 1893 en acto de servicio,<sup>462</sup> a causa de unas fiebres tropicales contraídas en la realización de una operación de rescate del hijo de un diplomático español que había sido tomado como rehén por los tagalos. Su esposa estaba todavía embarazada de su última hija, Carmen, que nació algunos días después. El cariño y respeto que le profesaban aquellos a los que gobernó se manifestó en dos monumentos que se levantaron aquel año en Surigao (Filipinas) para honrar su memoria, de los que todavía se conserva uno.



Fotografía estereoscópica anónima en la que se ve a María Villalba en primer término vestida de monja en el patio del convento de Santa Fe.

Antes de partir a Filipinas con su esposo, Luisa había dejado a los dos chicos mayores internos en Toledo, en el colegio de los Hnos. Maristas, que estaban también

---

<sup>462</sup> Archivo General Militar de Segovia. Expediente del Comandante Carlos Villalba y Riquelme. El oficio que se dirige al Ministro de la Guerra el 8 de julio de 1893 dice lo siguiente: *Tengo el sentimiento de manifestar a V.E. que el día 19 del mes próximo pasado, a las seis menos cuarto de la mañana falleció en esta plaza el Comandante de Infantería y Político Militar de Surigao Don Carlos Villalba Riquelme, a quién conferí en comisión el cargo de Jefe de la Sección de la Guardia Civil Veterana, a causa de enfermedad contraída en servicio de importancia y reservado, propio de este último cargo, prestado en la noche del 15 al 16 del mismo. Este jefe contaba 38 años, 6 meses y 10 días de edad, 24 años, 4 meses y 28 días de servicios efectivos (...)* Era de estado casado y se hallaba en posesión de dos cruces de 1ª clase del mérito militar, medalla de Alfonso XII, cruz de Isabel la Católica, medalla de la Guerra Civil y la cruz de Carlos III ...

atendidos por su tío Pepe Villalba, y a la mayor de las niñas, María con su tía Isabel en el convento de las Comendadoras de Santiago.

Luisa, ya viuda realizó varias solicitudes para volver a la Península con sus 6 niños que se encontraban con ella en Filipinas, En la solicitud del 3 de agosto de 1893<sup>463</sup> expone:

*Que deseando regresar a la Península, al seno de su familia, acompañada de sus hijos Carlos, Elisa, Fernando, Enrique, Adela y María del Carmen Villalba de 11, 7, 6, 5 y 3 años de edad y 2 meses respectivamente, a V.E. encarecidamente suplica se digne concederle el anticipo de regreso a la Península a que tiene derecho según las disposiciones vigentes.*



Monumento a la memoria de Carlos Villalba Riquelme, *Honrado Gobernador del distrito de Surigao*, en Filipinas. A la derecha su viuda, Luisa Escudero con sus nueve hijos fotografiada por Fraile en Toledo en diciembre de 1893.

Luisa volvió a España con sus hijos en diciembre, estableciéndose en Toledo gracias a la generosidad de los compañeros de promoción de su esposo, que tras una colecta le entregaron una cantidad de dinero suficiente para ayudarla a comprar una antigua casona situada en la calle de Las Airosas. Se la conocía como La Quinta del Cardenal, por haber sido finca de recreo del Cardenal Lorenzana.

Sus hijos varones siguieron la carrera militar, comenzando sus estudios en el Colegio de Huérfanos de Infantería, excepto Carlos, que tras finalizar su etapa escolar fue probando diversas ocupaciones para ganarse la vida; trabajó como ayudante de taller en la Escuela de Artes, posteriormente como fotógrafo, principalmente para las revistas ilustradas de la época, quedando como sucesor del establecimiento fotográfico de

<sup>463</sup> Archivo General Militar de Segovia. Expediente del Comandante Carlos Villalba y Riquelme.



Compañy; realizó también fotografías en 1916 de vasos prehistóricos para el Museo Arqueológico de Toledo, según cuenta Moraleda y Esteban en un artículo de la revista *Toledo* <sup>464</sup>. Finalmente encontró mayor estabilidad económica trabajando en la Fábrica de Armas.



Dos fotografías de Matías Moreno: su hija Adela Villalba con la beca del Colegio de Doncellas ante el torreón de su casa y María con una sombrilla en el jardín. Ambas fotos podrían fecharse sobre 1898.

Elisa y Adela ingresaron en el Colegio de Doncellas Nobles<sup>465</sup> en 1895 y 1900 respectivamente, donde coincidieron con sus primas, Isabel y Luisa, hijas del general José Villalba Riquelme y de Luz Rubio y Rivas<sup>466</sup> de Puerto Rico. El Colegio de Doncellas fue una fundación del Cardenal Silíceo en 1551 concebido como institución educativa que acogía jóvenes para formarlas como futuras madres de familia, entregándoles una dote al casarse. Las constituciones del Colegio eran muy rígidas, las colegialas vivían en una especie de clausura y no se permitían las visitas; las salidas se hacían únicamente en días muy señalados y coincidiendo con las onomásticas de los reyes o el arzobispo, patronos del colegio. A veces se les daba un permiso especial como es el caso de una solicitud que dirigió Luisa Escudero al cardenal de Toledo en mayo de 1905 para que sus hijas pudiesen salir a celebrar el cumpleaños de su marido, Matías Moreno.

<sup>464</sup> Revista *Toledo*, 4 de junio 1916, año II, nº 45, p. 4.

<sup>465</sup> Archivo General de Palacio. Inventario de los fondos documentales de los reales Patronatos, T II. Colegio de Nuestra Señora de los remedios. Copatronato de Doncellas Nobles de Toledo. Patrimonio nacional. Madrid 2004 realizado por margarita González Cristóbal. Adelaida Villalba Escudero, Caja 52/10 y Elisa Villalba Escudero, Caja 53/8. En los expedientes se anotaron con algún error los nombres de los abuelos: Adela Riquelme O'Cruley aparece como Adela Riquelme Veranley; Antonio Escudero y Peroso, es en realidad Antonio Escudero y Moscoso.

<sup>466</sup> A.G.P. Obra citada, Cajas 54/Exp. 11 y 54/ Exp. 3, Isabel y Luisa Villalba Rubio.

Para entrar al colegio y en fiestas o celebraciones, se vestía una *beca*, que era un traje largo hasta los pies de fina lana blanca, con golilla y amplia capa con cola. Destacaba una cinta azul celeste de la que pendía una medalla de Ntra. Sra. de los Remedios. Con este atuendo se conserva una fotografía de Adela, en el antiguo picadero, a los pies del torreón recién reconstruido por el pintor.



María Villalba Escudero en el jardín de la casa de la calle de las Airosas, antigua quinta de recreo del cardenal Lorenzana, fotografiada por Matías Moreno pintando del natural. Sobre 1898.



Aunque Moreno ya conocía al matrimonio desde 1886, no se puede precisar el momento en que empezaron a intimar. María recordaba que su madre iba de visita a casa de Moreno con ella y con los chicos, muy revoltosos, que hacían toda clase de trastadas; Fernando tuvo que pedir disculpas más de una vez por bajar a las caballerizas a beberse el vino de Moreno. Rafael y María Villalba comenzaron a dar clases particulares de dibujo con Moreno sobre 1898 y al inaugurarse la Escuela en 1902, ella fue una de las primeras alumnas matriculadas. Su hermana Carmen, que de momento era pequeña para iniciar estudios oficiales, pudo hacer el examen de ingreso en 1905 gracias a un permiso especial de Moreno, como director del centro, pues todavía no tenía los doce años, siendo los catorce la edad mínima exigida para el ingreso; posteriormente fue una de las primeras mujeres en asistir a las clases del Instituto de Segunda Enseñanza como alumna oficial, de las que recordaba el buen nivel de estudios y profesorado, destacando Reyes Prósper y Julián Besteiro entre sus preferidos.



Matías Moreno: Retrato al carboncillo de Enrique Villalba, firmado en Toledo en 1899.

Rompiendo moldes, María entró como alumna en la clase especial de Estudios Superiores de Dibujo de la Escuela, que normalmente estaba constituida exclusivamente por hombres. Como lección práctica, Moreno realizó ante su discípula los retratos de su mujer y de su hijo Enrique, que María atesoró en su carpeta. Seguramente sirvieron para mostrarle la técnica del carboncillo, el claroscuro y la percepción del modelo. El retrato de Enrique, fechado en 1899, está dedicado a María. La dedicatoria dice: *Una lección a mi queridísima<sup>467</sup> discípula María Villalba*. Como prueba de su cariño paternal le dedicó también una fotografía, tomada en el estudio de los sucesores de Compañy en mayo de 1902; por estos y otros detalles que recuerda la familia sabemos del enorme cariño que profesaba Moreno a esta muchachita que consideraba como hija suya.



Luisa Escudero fotografiada por Moreno sobre 1904. A la derecha, Luisa con sus hijos Enrique y María alrededor de 1899; fotografía de Matías Moreno.

Por esta época Matías estuvo enfermo con una afección estomacal que le hizo buscar alivio en varios balnearios; le gustaba especialmente el de Baños de Montemayor en Cáceres, a donde le escribe Luisa Escudero afectuosas cartas con especiales recuerdos de parte de sus hijas:

*Si recuerda Vd. cuanto lo queremos comprenderá la alegría muy grande que su carta de ayer nos produjo a todos, debiendo notar que particularmente a mí que le quiero más que todos (...) Una vez hecha esa limpieza de raíz de todos los brebajes llamados estofado, asado, etc. (...) tengo la seguridad que empezará a digerir fácilmente, le sentarán perfectamente los baños y tendremos el placer de*

<sup>467</sup> Subrayado en el original.

*verlo mucho más guapo (a ser esto posible). Cuídeme mucho esa botija que ya consideramos como de nuestra propiedad.*

Estas relaciones de gran amistad continuaron mucho tiempo, aunque Matías y Luisa legalmente no podían contraer matrimonio, ya que él estaba casado. El 10 de febrero 1904 tuvo la noticia del fallecimiento de su esposa Josefa Martín Campos, de la que se hallaba separado. Según el certificado de defunción:<sup>468</sup>

*D<sup>a</sup> Josefa Martín natural de Madrid, de cincuenta y ocho años, casada, dedicada a sus labores y domiciliada en la Travesía de la Parada número tres, piso tercero, hija de D. Mariano Martín, de la propia naturaleza difunto (...) Falleció en su domicilio a las trece horas (...) a consecuencia de un cáncer de la matriz según las certificaciones facultativas presentadas.*



Dos fotografías de Matías Moreno: su segunda esposa, Luisa Escudero en su Estudio y juntos en el jardín del pintor tras la boda.

En el documento se repite la fórmula habitual empleada para los matrimonios en el caso del fallecimiento de uno de los cónyuges, y la persona que fue a dar parte del hecho no desmintió el asunto; en la copia, Luisa pone una llamada y subraya indignada la frase:

---

<sup>468</sup> Registro Civil. Libro 116 de Defunciones. Folio 118 vtº, nº 184. Archivo Moreno-Aguado: se conservan dos copias de este documento fechadas la primera en 25 de febrero de 1904 y la segunda en 18 de julio de 1904 con un anexo legalizando y autenticando las firmas originales.



*Estaba casada con D. Matías Moreno natural de Fuente el Saz de Madrid y domiciliado con su esposa, de cuyo matrimonio no han quedado hijos. No consta si testó. Se le dará sepultura en el cementerio de Ntra. Sra de la Almudena. Esta inscripción se verifica en virtud de parte que da Alejandro Atienza Abad, natural de Población, provincia de Palencia, mayor de edad, casado, dependiente, domiciliado en la calle de Colón número seis (...)*

Moreno y Luisa Escudero se plantearon contraer matrimonio. Decididos a casarse pusieron en marcha los trámites necesarios que finalizaron el 11 de agosto, fecha en que el párroco se lo notifica a través de una carta en la que se detallan también los gastos, que ascendieron a 184 pesetas con 50 céntimos. Dice así:

*Mi distinguido amigo, según manifesté a usted esta mañana todo está dispuesto y arreglado, aguardando señalen día y hora para el acto.*

La boda se celebró el 20 de agosto en la Iglesia de Santiago del Arrabal, parroquia de la familia Villalba, que se mudó al completo a vivir a la casa del pintor en San Juan de los Reyes, quien pensando en alojar cómodamente a su nueva familia había construido unas habitaciones anexas a su casa para disponer de más espacio. En su cuaderno de cuentas detalla todos los gastos escribiendo al final: *Terminó la casita y las reformas a las nuevas habitaciones el 21 de julio de 1904, a falta de pintar habitaciones, puertas y ventanas.* A partir de este momento formaron una nueva familia. La prensa recoge la noticia, es de imaginar, bastante sonada:

*Esta mañana se ha verificado el matrimonio de la Sra. D<sup>a</sup> M<sup>a</sup> Escudero de Villalba con el director de la Escuela de Artes Industriales D. Matías Moreno.*



Participación del enlace entre Matías y Luisa.

Esta segunda boda parecía dar un rumbo nuevo a su vida y sobre todo, por conjurar esa tremenda soledad y pasar el mayor tiempo posible con esa otra María que le había devuelto las ganas de luchar, la alegría y la ilusión. En su cuaderno de apuntes tiene escritas unas frases que revelan cómo su alma, totalmente desgarrada tras la muerte de su

hija, había empezado a levantarse de tan duro trance; son frases sueltas, sin aparente relación, como relámpagos de inspiración, fruto de su genio artístico y su gran sensibilidad:

*Demasiado hermosa eres para estar debajo de la tierra.*

*El hombre es el ser más triste de la tierra.*

*He estado enterrado en vida, pero en compañía de un ángel. Este ángel lo perdí y me quedé a oscuras mucho tiempo, quizá el más largo y penoso de mi vida... Ahora vuelvo a la luz ¡pero la luz ciega cuando es muy radiante! Y yo tenía tal necesidad de ella que he mirado con ansia ¡cegándome después de haber visto la luz! ¡Qué tenebroso tormento para el alma! Separar las densas nieblas que me rodean, apartar de mí la bruma que penetra en mi cabeza y hiela mi corazón... ¡Qué fatiga tan eterna! ¡Qué lucha, Dios mío!... ¿Quién puede romper la ola inmensa de la vida?<sup>469</sup>*



María Villalba Escudero

<sup>469</sup> Cuaderno de notas del pintor. Archivo Moreno-Aguado.





Matías Moreno se autorretrata con su segunda esposa, Luisa Escudero y su hija María Villalba, en el jardín de su casa. Con la mano oculta el dispositivo para accionar la cámara de fotos.

Estos poéticos pensamientos hacen alusión a su hija María Moreno, muerta en plena juventud. La afirmación *He estado enterrado en vida* muestra el sufrimiento por la ruptura con su esposa y la pérdida de sus seres amados. La nueva luz que se le presenta es la otra María, María Villalba, la que ahora entra en su vida acabando con su soledad, aunque el alma del pintor se encuentra atravesada por las dudas; el alma de este hombre tan exquisitamente sensible, ¿cómo no iba a temblar al verse frente a este nuevo rumbo que tomaba una existencia que parecía ya acabada?

En el momento de la boda los hijos mayores de Luisa ya estaban casados, Rafael y Luis vivían fuera de Toledo. Fernando, también militar, estaba destinado fuera de la

ciudad, y Enrique empezaba ese mismo año el primer curso en la Academia. La madre de Luisa, Joaquina Requejo, se fue a vivir con ellos al quedar viuda.

El mayor de los hermanos, Rafael, fue alumno de Moreno conservándose varios carbonillos; siempre le tuvo enorme afecto y aprendió con él los rudimentos de la fotografía siendo estupendo amateur en este arte. Con mucha frecuencia enviaba a su madre y padrastro fotos dedicadas, realizadas por él. También se percibe un tono cariñoso hacia Moreno en las cartas enviadas por Luis Villalba; en una enviada en 1905<sup>470</sup> desde Fuenterrabía donde estaba destinado, dice a su madre, refiriéndose a Moreno: *dile al simpático Morenito el guapo que se conoce que tiene muchas ocupaciones que no nos escribe hace tiempo; que no deje de hacerlo*. La mujer de Luis, Valentina, continúa en la misma carta dando noticias de su hijo, diciendo que no puede contar más que *gracias y tunanterías del nenín, que os llama abelo y abela*.



Enrique Villalba Escudero y a la derecha, junto a su hermana Adela, fotografiados por Moreno en el jardín del palacio de la Cava, y frente a su Estudio, sobre 1904.

Carmen y especialmente María, estuvieron siempre muy unidas a Moreno, que desde mayo se encontraba cada vez más delicado de salud, agravada por una etapa conflictiva con el profesorado de la Escuela. Antonio Escribano finalizaba su artículo de la revista *Toledo* en homenaje a Moreno con un recuerdo cordial para su familia:

*Al rendir este pequeño tributo de admiración a su memoria (...) ofrezco a la vez mi más atenta y respetuosa consideración a su familia, que supo endulzar las amarguras y la soledad que la desgracia había acumulado sobre tan noble caballero, en las postrimerías de su vida.*

<sup>470</sup> Carta de Luis Villalba y su esposa Valentina a Luisa Escudero, fechada en el día 18 (no dice el mes) de 1905. Archivo Moreno-Aguado.





Dos fotografías familiares realizadas por el pintor: Luisa con sus hijas y a la derecha su suegra Joaquina Raquejo con Elisa (delante), María (izquierda) y Adela.

Una de las personas más cercanas a él, Eugenio de Olavarría dedica estas sentidas frases para expresar los últimos años de Matías y su relación con esta nueva familia:

*¿Dónde está la gemela de mi alma? Se titulaban aquellas cuartillas que revelaban la soledad en que su espíritu vivía. La gemela de su alma vivía, pero entonces estaba lejos de él. La halló por fin, al cabo de muchos años, al cabo de grandes luchas, de irresistibles sin sabores. La halló y se unió a ella, y en esta unión encontró la felicidad tras la cual había corrido en vano. La halló casi al término de su vida, pero gracias a ella pudo ver su hogar alegrado por las risas, y encantado por el cariño de unos hijos que, si no eran suyos, porque la dama a quien se unió era viuda y los llevó de su primer matrimonio, como a padre le quería y respetaban. (...) Murió feliz. Manos amantes le vistieron el último traje, ojos queridos vertieron lágrimas sobre él; labios amados dijeron oraciones sobre su tumba. Y corazones que por él latieron, semejantes a santuarios, su recuerdo guardan como reliquia inapreciable.*

## 5. 5 CONCEJAL EN EL AYUNTAMIENTO DE TOLEDO.

En el verano de 1905, el profesor de cerámica Sebastián Aguado, que estaba viviendo en Madrid en casa de su hermano Pepe, cayó gravemente enfermo y no pudo desplazarse a Toledo a pesar de haber dado comienzo del curso escolar. Moreno, que había hecho gran amistad con él y conocía su integridad, procuró ayudarle todo lo posible desde la dirección mientras se recuperaba. Durante este tiempo cruzaron una serie de cartas de las que sólo se conservan las escritas por el pintor, que son un verdadero tesoro de información sobre los sentimientos y vicisitudes de Moreno en este último año de vida.

En la carta del 2 de noviembre de 1905, Moreno relata a Sebastián Aguado los acontecimientos acaecidos en relación con el partido republicano, al que estaba afiliado, aunque sin mucho entusiasmo, según el tono en que realiza el comentario y su compañero del instituto y partido, Luis de Hoyos Sáinz, sobrino del pintor Casimiro Sáinz Saiz. Éste era el titular de la cátedra de agricultura, gran erudito y líder político, concejal electo desde 1903, formando parte de su equipo de gobierno el médico Tomás Gómez Nicolás, el pintor José Vera y su compañero del instituto Julián Besteiro, entre otros. Moreno continúa con un tono entre burlón y jocoso, contándole su elección como concejal del Ayuntamiento de Toledo:

*Voy a decirle una cosa que le ha de distraer y reír de estas cosas de la vida. Ha de saber usted, y va de cuento, que yo en el Partido Republicano, donde me habían metido, pues yo no estoy conforme con su marcha ni con sus caminos seguidos ni con sus fines, estaba sólo, y tanto que como usted sabe mis compañeros y correligionarios nos hicieron aquella pasadita (sic) con la carta de consignación de la Escuela, es decir, partidita de enemigos. Pues bien, en esta situación me encontraba sólo y casi casi rodeado de enemigos. El Sr. Hoyos<sup>471</sup> llegó al extremo en sus arranques políticos de entrar en el Círculo Liberal al frente de un grupo de sublevados cuando ganó las elecciones Novales y allí hicieron la lindeza de atropellarlo todo, rompiendo cristales, etc. ¡Hay que advertir que en dicho Círculo no había nada más que el conserje! El Gobernador le detuvo y no sé cómo habrá quedado el asunto. Como puede usted figurarse estas cosas me disgustaron sobremanera y me indignaron. Por consiguiente aquel día me afilié al Partido Liberal porque creo que no se pueden tener más libertades que aquellas que pueden ser. Héteme aquí que ayer acudí a la primera reunión que se celebraba para la elección de concejales y cuál fue mi asombro cuando me aclamaron con gran entusiasmo para concejal,<sup>472</sup> y aquí me tiene usted que tengo que recorrer el distrito, buscar ganchos, etc., etc. ¿Qué le parece al hermano todo esto? Ríase usted y cúrese pronto, recibiendo un fuerte abrazo del futuro corregidor de Toledo. Venga usted pronto para que el gremio del comercio lo aclame también por unanimidad y seremos dos.*

A pesar del aire divertido con que escribe Moreno, pronto le llegarán los disgustos por todas partes, empezando porque el Partido Republicano repartió unas octavillas aireando la noticia de que lo mismo Moreno como San Román, que habían sido elegidos concejales no podían ejercer su cargo por incompatibilidad con los que ostentaban de director de la Escuela de Artes Industriales y del Instituto de Toledo respectivamente. En esta propaganda se leía:

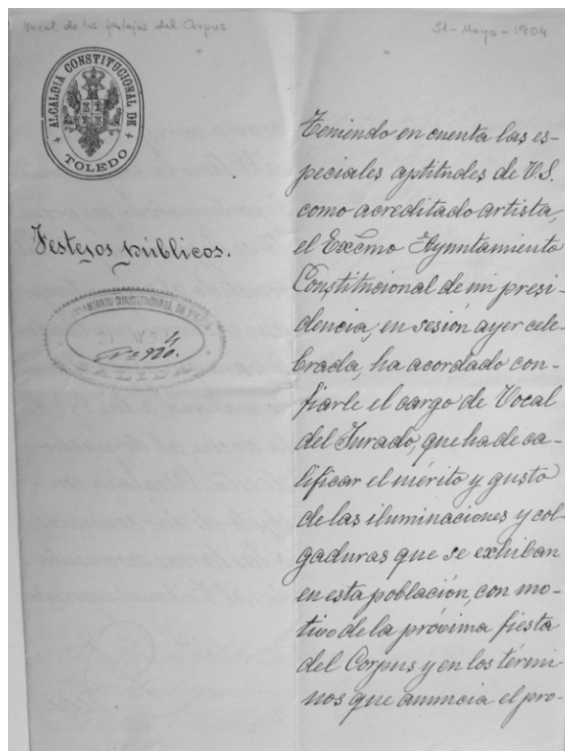
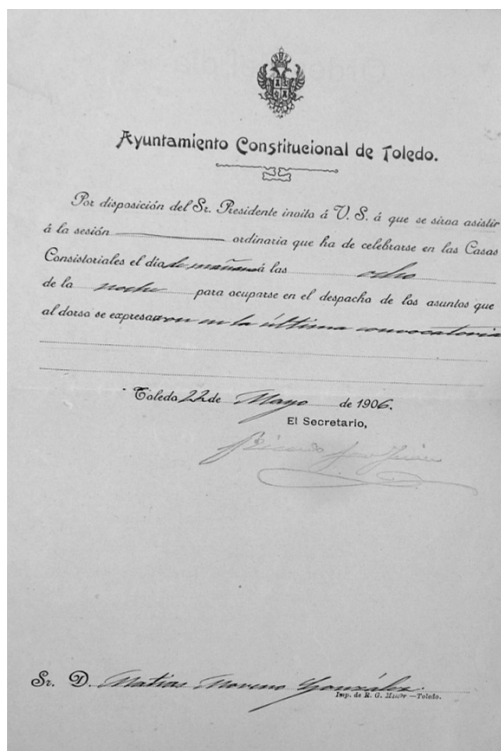
*La Junta Municipal del Partido Republicano, velando por el más estricto cumplimiento de la ley, hace saber a los electores la incapacidad legal en que se*

---

<sup>471</sup> Luis de Hoyos, catedrático de agricultura en el Instituto de Toledo, militante en la Unión Republicana y concejal del Ayuntamiento de Toledo. Sobre su biografía ver, José M<sup>a</sup> Calvo Cirujano, "D. Luis de Hoyos Sáinz en Toledo (1898-1909) en *Biografías y semblanzas de profesores. Instituto "El Greco" de Toledo (1845-1995)*. Toledo IES El Greco, 1999, pp.93-111. Hay además una abundante bibliografía citada por Calvo cirujano en su artículo.

<sup>472</sup> Está subrayado en el original nada menos que tres veces.

*hallan para ser concejales los señores D. Matías Moreno, profesor y director de la Escuela de Artes Industriales, candidato por el tercer distrito y D. Teodoro de San Román, director del Instituto, candidato por el cuarto, por las siguientes reales órdenes y artículo de la ley municipal, que por tanto su elección es nula.*



Dos documentos en relación con el Ayuntamiento de Toledo: una citación para asistir a una sesión ordinaria como concejal, fechada el 22 de mayo de 1906, dos meses antes de su fallecimiento. A la derecha, nombramiento de vocal en el jurado calificador de los adornos de la ciudad con motivo de las fiestas del Corpus, fechado el 31 de mayo de 1904.

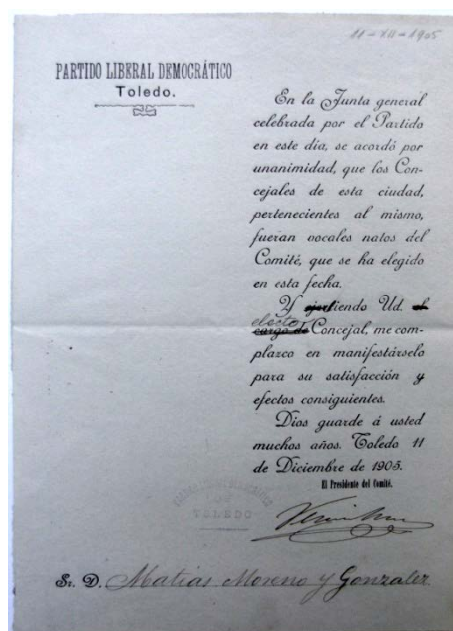
La ley a la que se hace referencia dice en su párrafo 3º del artículo 43 que son legalmente incapaces quienes desempeñen funciones públicas retribuidas (y lo serían aunque no cobren o renuncien). A esto responde el Ayuntamiento ratificando a ambos como concejales, a través de un documento firmado el 16 de noviembre de 1905 en que se dice que si bien en los años 1887 y 88 se dictaron dos reales órdenes alusivas a las acusaciones que se hacían contra los dos concejales citados, las circunstancias habían desaparecido en aquel momento, acordando la comisión provincial que se procedía a declarar la capacidad y compatibilidad de San Román y Moreno.

La primera sesión a la que asistieron los nuevos concejales y en la que tomaron posesión de sus cargos fue la de 29 de enero de 1906. De las 23 sesiones que se celebraron antes de su muerte, Moreno sólo asistió a 5 de ellas, entre otras cosas porque la dirección de la Escuela le ocupaba gran parte del tiempo y estaba ya algo enfermo, además de no encontrarse demasiado a gusto en un cargo político. En las actas de las sesiones del Ayuntamiento se ve con sorpresa que Moreno no despegó los labios en ninguna de ellas,



no por desinterés sino por encontrarse en un ambiente distinto al suyo habitual, que era la enseñanza. Fue un hombre de ideas progresistas y defendió siempre un pensamiento liberal, pero normalmente se encontraba fuera de lugar en el mundo de la política. Incluso sus amigos se extrañaron grandemente de este hecho; Eugenio de Olavaria le manda unas letras desde Madrid diciéndole:

*Quiero felicitarte con toda mi alma por tu concejalía. Excuso decirte, el efecto que me produjo la noticia que supe por ti antes que por nadie ¡Tú concejal! ¡Tú con derecho a asistir al palco de las ánimas! ¡Tú, todo arte, todo poesía, todo sentimiento, metido a político, y más que a político, a concejal!*



Un azacán en la subida hacia la plaza del Ayuntamiento; foto de Matías Moreno sobre 1904. A la derecha documento del Partido Liberal Democrático en que se le da cuenta de haber sido elegido concejal. Fechado el 11 de diciembre de 1905.

La viuda de Moreno, Luisa Escudero, solicitó en 1917 al Ayuntamiento de Toledo que pusiera el nombre del pintor a la calle donde había vivido. Aurelio Cabrera, desde las páginas de la revista *Toledo*, apoyaba la petición en los siguientes términos:

*(...) Por sus méritos relevantes bien merece que el claustro de profesores realice algo en honor de su director y compañero: y que el Ayuntamiento acuerde poner su nombre respetable a la calle que él mismo formara, transformando el derruido palacio de los duques de Maqueda en un hermoso edificio que embellece, junto a San Juan de los Reyes, uno de los sitios más pintorescos de la ciudad, tan respetada y admirada por él.*<sup>473</sup>

El Ayuntamiento dicta resolución el 26 de julio de 1922:

<sup>473</sup> Aurelio Cabrera y Gallardo, "D. Matías Moreno, organizador y Director de la Escuela Superior de Aretes Industriales de Toledo" en *Toledo*, año IV, nº 95, 1918, pp. 82-85.

*El Excmo. Ayuntamiento de mi presidencia en sesión de 12 del actual, acordó variar el nombre de la calle de Valle-Hermoso, por el de Don Matías Moreno, honrando así la memoria de este ilustre pintor toledano que tanta gloria alcanzó con sus laureadas obras y tanto trabajó por la enseñanza artística.*

## 5. 6 ÚLTIMOS AÑOS

Con la muerte de María Moreno se cierra prácticamente el *ciclo pictórico de Matías*,<sup>474</sup> que ya pintó pocos cuadros destinados al público, centrándose en retratos de amigos o familia, como los que hizo a su segunda esposa y a sus hijos políticos Enrique y Adela. También realizó un retrato a lápiz y un busto de su buen amigo Federico Latorre y Rodrigo. Hasta 1899 no vuelve al mundo del arte y sólo por la insistencia de sus amigos volverá a presentar una obra de las que ya tenía a la Exposición Nacional de este mismo año: *Lejos de la ciudad*, actualmente desaparecida.

Es en estos años cuando más relación tiene su amigo y compañero, Ignacio León y Escosura<sup>475</sup>, quien le visitaba frecuentemente pues solía ir bastante a Toledo a comprar objetos antiguos. Moreno seguía trabajando en algún encargo particular como el que hizo su amigo el senador Gustavo Morales, quien le recuerda en una carta fechada el 20 de octubre de 1903:

*Suponía yo que para estas fechas estaría ya terminado el medallón con el busto de D. Antonio Maura que le encargué y aunque no me ha hecho Vd. indicación alguna sigo creyendo que muy pronto le habrá terminado.*

En esta última época de su vida Moreno se inclinó por la escultura, aunque practicó el arte de la medalla en sus tiempos jóvenes con su amigo Eduardo Fernández Pescador.

Su vida estaba marcada por su trabajo como director de la Escuela de Artes Industriales; dentro de su círculo de amigos entra muy de lleno el profesor de cerámica Sebastián Aguado del que se hará íntimo. Al caer éste enfermo, Moreno le escribe algunas cartas que proporcionan importante información sobre la marcha de la Escuela y sus

---

<sup>474</sup> Morán Cabré, Juan Antonio: “Matías Moreno y El Greco”, en Informes y Trabajos del Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte. Madrid, 1977.

<sup>475</sup> Ignacio León y Escosura (Oviedo 1834-Toledo 1901) Alumno de San Fernando, algo mayor que Moreno; estudia también en París (1859) con Messonier y Gérôme consiguiendo premios en las Exposiciones Nacionales De Bellas Artes de los años 62, 64 y 67 y en el Salón de París de 1863, presentándose además a los de 1876 y 79. Durante la revolución burguesa pinta uno de sus cuadros más famosos *La Rue de Rivoli*, adquirido por el coleccionista Samuel P. Avery. Envía periódicamente a Londres cuadros de tipo histórico, ambientados en el XVII, realizados con gran detallismo, especialmente en la representación de alfombras. Tras una estancia en Egipto viaja a Nueva York en 1884 y 93 para la adquisición de obra suya por el Metropolitan Museum. Figura como expositor en la Universal de Chicago de 1893, Munich del 97 y Viena del 98; y en las Internacionales de París de 1889, de Berlín 1886 y Madrid de 1902. Falleció en Toledo donde había venido de negocios para la adquisición de antigüedades, asesorado por Moreno.

entresijos internos, sus preocupaciones como director y de la gran amistad que les unía como personas que compartían los mismos ideales sobre la enseñanza. Todas están escritas entre los meses de septiembre y diciembre de 1905; en ellas Moreno intenta inyectarle nuevos bríos y le hace saber el vacío que le produce su ausencia del Centro:

*No se puede usted figurar la fatiga, la pena y el disgusto que me hace pasar su dichosa enfermedad (...) He recibido la certificación que me ha remitido y ya sabe de sobra que yo no necesito certificados de nada. Lo que haré, si le parece, es, desde el día 2 del que viene concederle según mis atribuciones de padre guardián 15 días de licencia (...) En su clase voy a hacer que Trilles se encargue de la parte de modelado y el gran Latorre de la parte de dibujo, y así iremos trampeando. Demasiado comprendo lo intranquilo que le tendrá su clase, pero esto no debe inquietarle para nada.*

En la carta del 16 de octubre vemos ya muy agudizados los roces y disgustos que tenía Moreno con alguno de los profesores de la Escuela; alude a *nuestro Ángel*, por lo que podría ser Miguel Ángel Trilles,<sup>476</sup> o su antiguo alumno Ángel Bueno. En la carta le hace a Sebastián Aguado la siguiente descripción:

*Yo sigo no muy bueno desde que dije a su hermano que me había resfriado y por cierto que me pasó peor por un gran disgusto que me dio el “Ángel”, que ya se ha manifestado y es un calco de lo que usted me dijo de nuestro bueno de Trilles. Ha sido con respecto a los exámenes de ingreso, que lo han hecho muy mal, y como ya sabe usted nuestro criterio sobre este punto, y como a un pobre obrero suspendido por el respetable tribunal (sic), hice que viniese a clase sin matricularse, por supuesto, para no desvirtuar las otras atribuciones tribunalicias; llegó a decirme nuestro angelito delante del escribiente, que él no había venido a hacer ninguna farsa. Le volví la espalda diciéndole no sé qué cosas, y hasta ahora por consiguiente, aquí me tiene usted solito.*

Estos disgustos de Moreno en sus relaciones con Trilles y el otro profesor al que llamaba “El Ángel” se enconaron cada vez más, llegando incluso a realizarse falsas denuncias ante el Ministerio de Fomento. El 17 de Octubre le escribe:

*Mi muy querido amigo Aguado: cuánto me alegro de ver su letra y saber que su cabeza está más clara que nunca, puesto que desde ese lecho de tantos sufrimientos ve usted perfectamente lo que está pasando en este esclarecido profesorado. Por su clase no he pasado, ni por los otros talleres, en primer lugar porque me da pena no verle por allí y en segundo, porque todas esas clases las considero huérfanas que caminan a oscuras y por rancios caminos que no tienen salida. Cuando usted venga, ¡cuánto nos vamos a reír de tanto viejo!*

Le manifestaba además sus inquietudes sobre la Escuela y sus gestiones encaminadas a obtener materiales para la clase de cerámica: *Las maderas para el local en*

*donde va usted a poner la nueva mufla ya están esperando su colocación.<sup>477</sup> No hago nada en esto porque quiero que todo esté a su gusto. Las últimas frases de Moreno estaban destinadas a subirle un poco la moral, dejando volar sus pensamientos hacia la mejora docente de las artes aplicadas: *Anímese usted y piense, en esos ratos que se hacen eternos en la cama, pero que pueden estar llenos de inspiración, en nuestras nuevas enseñanzas para realizarlas, pues esto no es más que un pequeño paréntesis. Adiós y muchos abrazos de su mejor amigo.**



Dos fotografías de Matías Moreno: la nueva mufla construida en la huerta de la Escuela, con dos alumnos encargados respectivamente de las piezas y la leña para la cocción. A la derecha, retrato del profesor de cerámica y vidriería artística, Sebastián Aguado y Portillo. Sobre 1904.

Tanto le apreciaba que al recibir la noticia de que se encontraba mejor y viéndose en la imposibilidad de concederle más licencias se le ocurre traerle desde la casa de su hermano Pepe en Madrid, a su propia casa hasta que se reponga:

*También se me ha ocurrido una cosa: caso de que hubiera de venirse y no estuviera muy fuerte, y sobre todo, para venir desde donde habita (Covachuelas) (sic) hasta la Escuela, le haríamos traer la cama al cuarto que hay deshabitado para que no tuviera que andar como la otra vez, hasta que se repusiera del todo.*

---

<sup>477</sup> Aguado construyó él mismo para la Escuela de Artes una colección de 12 muflas pequeñas y 2 hornos árabes de gran tamaño en unos espacios habilitados para ello en la zona denominada “la huerta”; todavía se conservan los hornos y dos de las muflas.

En la última carta que dirige Moreno a Sebastián Aguado se refleja el desánimo y la tristeza de su alma ante la enemistad declarada de Ángel Bueno y Miguel Ángel Trilles<sup>478</sup> además de otro profesor, a los que irónicamente llamaba “el triunvirato”:

*Todos en la Escuela le esperan contentos, es decir, todos menos el triunvirato, que como están de reserva no sé ni sus alegrías ni sus tristezas, cosa que nos puede tener sin cuidado. Tengo algunas obras emprendidas en la Escuela que no le digo, pero como ya las conoce no le causarán sorpresa. Son mejoras, como usted sabe, pero les parecerán “peoras”. Yo no consulto a nadie, sigo mi camino ¿no le parece? Sus ingredientes y el empezar la casita de la mufla lo dejo para cuando venga, puesto que ya falta poco. ¡Ojalá pudiera también abrigar de ropa interior y exterior a algunos profesores! ¡Pero Dios nos libre, porque no es de reglamento!*

Sobre el episodio de la visita de inspección de José Muñoz del Castillo se encuentra algo de información en dos artículos de Latorre y Cabrera, publicados en el número monográfico de la revista *Toledo* de 1918 dedicado como homenaje al pintor. Federico Latorre lo relata así:

*Al diablo, que todo lo enreda y goza con hacer daño, envidioso del éxito de los afanes de D. Matías, se le ocurrió la malvada y necia idea de desprestigiarle, y con falaces y mentidos informes consiguió una visita de inspección a la Escuela. Mal, muy mal informado, vino a girarla el Ilmo. Sr. D. José Muñoz del Castillo, por lo que sus primeras palabras y sus primeros actos no fueron agradables a Matías, pero aquella enemiga desapareció a poco de comenzar la visita que dio por resultado un cambio radical en la actitud del Sr. Muñoz del Castillo, que en una reunión del claustro dijo: “D. Matías Moreno es un perfecto caballero”. Aquellas palabras unidas a las de aprobación de los actos y proyectos de D. Matías y a las alabanzas por su interés por la cultura, le aliviaron el dolorido espíritu, pero no se lo curaron*

La presión y angustias sufridas por Matías Moreno empeoraron su delicada salud, aunque se negó a guardar cama; en pocos días se agravó su estado con bastante fiebre, dato reflejado incluso por la prensa<sup>479</sup>. Su esposa Luisa probó cuantos remedios estuvieron en su mano, comprados a la farmacia de Santos Relanzón, al que escribe continuas y angustiosas notas para que le cambie los medicamentos pues no le hacían efecto<sup>480</sup>. Su hija María recordaba que el 7 de julio se levantó sintiéndose muy mal, por lo que quiso salir al

---

<sup>478</sup> Miguel Ángel Trilles. A.G.A. Caja 31 / 15140. Estudió en San Fernando, siendo premiado en la sección de escultura durante dos cursos, pensionado en Roma por la Diputación de Madrid y por la Academia de España durante cuatro años. Medalla de 3ª clase en las exposiciones de Bellas Artes de 1887 y 1890. Medalla única en la Exposición de Chicago en 1893. Medalla de 2ª clase en la Exposición Nacional de 1897; 3ª medalla en la Exposición de Bellas Artes de Barcelona del 1908; 2ª medalla en la Exposición Universal de París de 1900 y 1ª medalla en las nacionales de 1901 y 1904. Condecorado con la Encomienda de Alfonso XII en 1895. Académico correspondiente de la RABASF en 1907.

<sup>479</sup> *El Heraldo Toledano*, de 5 de julio de 1906, año VII, nº 320, p. 3. Se encuentra enfermo con fiebre infecciosa el Director de la Escuela de Artes é Industrias y concejal, Sr. D. Matías Moreno.

<sup>480</sup> Hay facturas de medicamentos de la farmacia de Santos Relanzón en Zocodover, desde el día 1 al 6 de julio y una receta de prescripción médica del 7 de julio, día del fallecimiento. Al día siguiente, con letra de Sebastián Aguado se pide a la farmacia un poco de un compuesto que calme el sistema nervioso.



jardín buscando alivio. Ante su tardanza en volver, María salió a buscarle y lo encontró tumbado en uno de los bancos. Se llamó de nuevo al médico de la beneficencia municipal, Teodosio Salvadores y algo más tarde al notario. A las doce de la mañana Matías Moreno dictó su testamento a D. Antonio Fernández de Cuellar, notario, asistiendo como testigos entre otros, su esposa Luisa con su hija María Villalba y su amigo Federico Latorre que actuó como albacea. El pintor falleció horas después. El notario dejó reflejado en el testamento que se desplazó a la casa titulada Antiguo Palacio de la Cava:

*(...) Donde en una de sus habitaciones se hallaba enfermo en cama quien dijo ser y llamarse D. Matías Moreno y González (...) Tiene a mi juicio y al de los testigos (...) la capacidad necesaria legalmente para testar, puesto que enfermo de alguna gravedad su inteligencia es clara, su memoria despejada y su habla expedita, según conmigo observan muchos testigos, y en consecuencia ordena éste su testamento.*

Dentro de las cláusulas encontramos algunas referidas al modo como quería ser enterrado, demostrando una sencillez y humildad que siempre les pareció muy exagerada a sus contemporáneos:

*Quiere que ocurrido su fallecimiento sea sepultado su cadáver colocado en una caja de madera sin pintar ni cepillar, en un lugar sagrado (...) procurando que el hueco que se le destine sea de los más aislados del resto de los cadáveres y de los de menos preferencia, siendo su voluntad que se le conduzca a hombros de cuatro pobres por cuyos servicios se les darán cinco pesetas a cada uno y que sólo con la cruz parroquial y paño que cubre la caja en que se ha de conducir, sea trasladado, pues de manera alguna quiere que se ostente vanidad ni lujo y sí por el contrario la mayor modestia que siempre ha procurado imprimir en sus actos.*

Especifica también los beneficiarios de sus bienes, rogando encarecidamente a su esposa que no enajene nunca la casa, pues además de ser una vivienda la utiliza también

*y en ese uso querría que continuara, a los estudios de pintura, por lo que es su voluntad que dicha finca recayere en el hijo que procrease Doña María Villalba de mejores aptitudes e inclinaciones para ejercer el arte de pintar.*

Fue esto una especie de premonición, una extraña visión de futuro que pudo tener el artista; quizá imaginaba que acabarían en boda las relaciones de amistad entre su amigo Sebastián Aguado y su hijastra María, y por el cariño que sentía hacia ella y deseando que disfrutara de todos sus bienes y a la vez que continuase su obra y sus enseñanzas, le deja todo a un hijo de ella, al que nadie se podía imaginar, con la condición específica de que tuviera dotes artísticas. Esto vino a cumplirse en el hijo menor de María Villalba, que mantuvo viva esta tradición familiar del arte aunque él siguiera los pasos de su padre como ceramista y profesor de la Escuela de Artes.

Federico Latorre, aludiendo al disgusto y la desolación de Moreno por la inspección a la Escuela, terminaba su escrito con estas conmovedoras palabras, recordando lo que sucedió aquel día:

*Estas heridas en el alma enfermaron al cuerpo, y sin ser bastante eficaces los consuelos y solícitos cuidados y atenciones de su noble y segunda esposa, Doña María Luisa Escudero, vio conmigo quedar inerte aquel corazón tan azotado por la maldad. Duerme en paz, querido Matías, enamorado del arte, toledano por sentimiento, adorador de la belleza, defensor de la justicia, pintor incansable, envidiado y por lo tanto zaherido por ínfimos colegas; duerme en paz, cumplido caballero, tus obras todas son la ejecutoria de tu nobleza y tu laboriosidad; la perfidia amargó los últimos días de tu existencia, pero los que te conocimos a fondo te defendíamos y, después de muerto seguimos queriéndote, pero ninguno tanto como tu amigo y condiscípulo Federico Latorre.*

En el artículo de Aurelio Cabrera encontramos su vehemencia habitual, describiendo el inmenso dolor de este hombre que sin hacer mal se vio rodeado de él:

*¿Las mil pesetas del cargo? ¿El éxito franco que alcanzaba su obra esta de cariño fraternal en la que puso toda su alma y a la que consiguió darle vida, orientándola hacia los altos fines patrióticos que ha de cumplir? No lo sé. Pero lo cierto es que se le combatió sin piedad, sin respeto a su honradez, sin respeto a sus canas, sin respeto a sus obras, sin respeto a su gloria, a su sacrificio, a su abnegación, a su generosidad, a su amor a Toledo, a su amor al obrero y sobre todo, a su amor a la patria. Y se le combatió por minucias, por sistema, en una palabra por envidia, con desatada grosería, con ferocidad propia de lobos reunidos en manada y, jaún por aquellos que mayores beneficios habían recibido del director respetable! Bien es verdad que, según cuentan, la muerte misma que segó su vida antes de tiempo, no pudo borrar el rojo encendido que invadiera en sus días últimos el rostro sereno del caballero intachable. Murió este mártir de la propagación del trabajo abrazado a sus puros ideales altruistas.*

Moreno fue sepultado en el recién inaugurado cementerio de Nuestra Señora del Sagrario de Toledo el día 8 de julio. En el acta de defunción se dice que tenía 66 años de edad y falleció a consecuencia de *infección gripal de carácter adinámico, según certificación facultativa*.

Guerrero Malagón escribe que al ser concejal no se cumplieron sus disposiciones testamentarias pues el féretro fue conducido por cuatro maceros y cubierto por el tapiz del Ayuntamiento, *acompañado por la Corporación bajo mazas como es costumbre*.<sup>481</sup> Esta afirmación no es exacta, pues según las facturas se pagaron 11 pesetas *por el alquiler y conducción de un paño bueno de difuntos, el cual ha servido para cubrir la caja de su difunto esposo*, y 20 pesetas para los ocho pobres que llevaran a hombros el féretro. El importe total del sepelio ascendió a 1.086 pesetas con 15 céntimos.

En las actas del Ayuntamiento<sup>482</sup> se da cuenta del fallecimiento: *El Sr. Presidente, antes de dar cuenta de la orden del día, propone se haga constar en acta el profundo sentimiento de la Corporación Municipal por el fallecimiento del digno concejal Don Matías Moreno; haciendo uso de la palabra en igual sentido el Sr. San Román añade ser*

<sup>481</sup> Cecilio Guerrero Malagón, "Vida y Obra del Pintor Matías Moreno" en *Toletum*, boletín de la Real Academia de bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo. Toledo 1976. pp. 6-25.

<sup>482</sup> A.M.T. Libro de Actas. Sesión del día 11 de julio de 1906.

*más de sentir esta muerte por cuanto se esperaba mucho de tan querido compañero, conocidas sus aficiones artísticas; acordándose por unanimidad lo propuesto por el Sr. Presidente como así que se mande a la viuda atenta comunicación como fiel expresión de lo acordado.*



Autorretrato de Moreno sobre 1900 que recuerda la pose de Velázquez en *Las Meninas*. Al fondo, la *Despedida de Julieta y Romeo*.

En *La Campana Gorda*<sup>483</sup> se publica un artículo que menciona a la vez a la muerte de Moreno y la exposición de trabajos de los alumnos de la calle Hombre de Palo:

*El perfecto caballero, el notable artista el incansable maestro, el amante de las bellezas, de la Historia, y de la poética Toledo no alienta ya, pero su espíritu, su amor al Arte, a la cultura, no ha muerto; perennes testimonios quedan de él; cuantos artistas han salido de Toledo en los últimos treinta y seis años, a él le deben lo que son. Con su entusiasmo, con su cariño, con su perseverancia, les*

---

<sup>483</sup> Anónimo: *La Escuela de Artes y su Director*, en *La Campana Gorda*. 12 de julio de 1906. Año XV, nº 820, p.2.

*puso en el camino del Arte y les empujó para que marcharan. Si no ha brillado siempre, como debiera, en todos sus discípulos, el respeto y agradecimiento a que era acreedor, en cambio los más de ellos y Toledo en masa les compadece (...) y ama, y por lo tanto respeta la memoria y la labor de don Matías Moreno.*

## 5.7 ÚLTIMAS EXPOSICIONES (1900-1906).

*La Ilustración Española y Americana* recoge una **Exposición y subasta artística a beneficio de la Asociación de la prensa en los salones de Blanco y Negro**.<sup>484</sup> En el artículo se escribe que *los literatos hicieron un llamamiento a la generosidad de sus hermanos los artistas y el resultado ha sido de 140 obras, estudios y obras de caballete en su mayoría*. En la lista de los expositores se encuentra Matías Moreno aunque no se menciona la obra presentada.



Diploma oficial en el que se le concede a Moreno una mención honorífica por el busto de Federico Latorre. A la derecha *Dos capullos*, retrato de Adela Villalba, hija de su esposa fechado en 1900. Se aprecia la mala restauración del rostro.

Fue seguramente el profesor de cerámica Sebastián Aguado el que animó a sus compañeros de la Escuela de Toledo a participar en una exposición en su tierra natal: la **Exposición Libre de Bellas Artes de Cádiz**, de 1904<sup>485</sup>. En el catálogo le vemos junto a otros cinco artistas toledanos, éstos en la Sección de Artes Decorativas incluido el propio Aguado: Ricardo Arredondo<sup>486</sup>, Buenaventura Sánchez Comendador, Julio Pascual y

<sup>484</sup> *La Ilustración Española y Americana* 15 de abril de 1901, año XLV, nº XIV, pp. 222-223

<sup>485</sup> Catálogo de la Exposición Libre de Bellas Artes. Imprenta de Manuel Álvarez. Cádiz 1904.

<sup>486</sup> Catálogo de la Exposición Libre de Bellas Artes de Cádiz 1904. En la página 4 está Ricardo Arredondo con los números 20 al 23: La Soledad (paisaje), un jardín de Toledo, una calle de Toledo, puente de San Martín de Toledo. Las obras de Moreno llevan los números 84 a 87:



María Villalba. Moreno presentó cuatro obras, *Dos capullos*, *Llegar a tiempo*, la *petenera* y *dos estudios*.



Dos espléndidos retratos masculinos de Matías Moreno de sus primeros años, pero que fueron enviados a varias exposiciones a título póstumo.

La **Exposición Nacional** de 1904 fue una de las más importantes de toda la historia de las nacionales, por la enorme cantidad de obras presentadas, todas de gran calidad, según explica Bernardino de Pantorba; en total 2.075, superando la pintura en cantidad. Moreno se presentó en la sección de escultura con dos obras: *Estudio del natural* y *Busto de Don Federico Latorre*. Expone también en la sección de pintura con cinco obras: *Un distraído*, *Dos capullos* (retrato de su hija política Adela), *El tío de Urda*, *Retrato de Don Federico Latorre* y un *Estudio del natural*. A propósito de ésta y otras exposiciones a las que acudió Matías Moreno, contaba su amigo Aguado que *Don Matías tenía la costumbre de enviar sus cuadros sin más*, cuando lo habitual en la época era ir personalmente a instalarlos, hablando con unos y otros para hacerse propaganda e intentar llamar la atención del jurado sobre el mérito de las obras. Y no es que Moreno fuese un hombre antipático, al contrario, lo que le ocurría era a causa de su sentimiento de gran dignidad artística, que encontraba en ello un rebajarse y un punto de adulación que tan mal se avenía a su orgullo de autentico artista. Decía resignadamente Sebastián Aguado que *sólo a Moreno se le ocurre eso*.

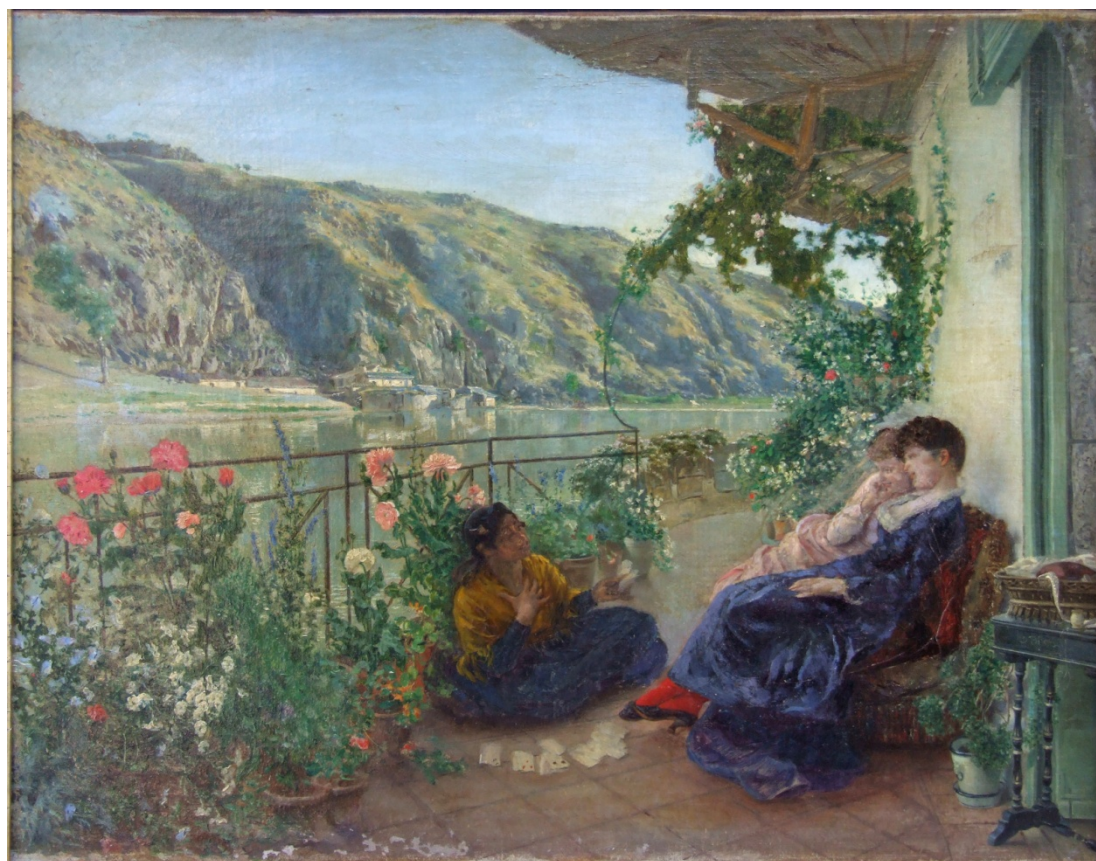
Moreno tuvo la idea de presentar a la Escuela de Artes de Toledo como colectivo, a la Exposición Nacional de 1904 en la sección de arte decorativo.<sup>487</sup> Esta sección se componía de cinco grupos: elementos para la enseñanza del arte, pintura decorativa y sus aplicaciones a la industria, metalistería, cerámica, vidriería y mosaico. El presidente del jurado fue aquel año José Ramón Mélida y el secretario, el arquitecto Juan Bautista

---

<sup>487</sup> Bernardino de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales celebradas en España*. Madrid, 1980, p. 183-193.



Lázaro. Dentro del primer grupo figuraba como expositor Matías Moreno, que presentaba los dibujos de los siguientes alumnos: Santiago Relanzón, Buenaventura Sánchez Comendador, Julio Pascual, Mariano Moragón y María Luisa Villalba. En el cuarto grupo, bajo el nombre de Ángel Bueno y Lázaro, exponían: Buenaventura Alonso, Mariano Moragón, Domingo Ramírez y nuevamente obras de Pascual y Sánchez Comendador. En el quinto y último grupo Sebastián Aguado figuraba como expositor con obras de los alumnos: Luciano Alonso, Pablo Sánchez y María Luisa Villalba.



Matías Moreno, *La echadora de cartas o La Buenaventura*, en la terraza de la casa del diamantista.

La novedosa idea tuvo gran éxito de público y crítica y fue galardonada con un premio de conjunto;<sup>488</sup> el profesor de cerámica Sebastián Aguado obtuvo una medalla de primera clase, Buenaventura Sánchez medalla de tercera clase y Aurelio Cabrera una mención honorífica. A pesar de esto, Pantorba recoge un párrafo escrito en 1904 por el crítico Francisco Alcántara sobre esta sección de la que opina que faltaba innovación en el diseño, aunque reunía bastante calidad: *El arte decorativo está entre nosotros en mantillas. Aquí se copia o imita todo bastante bien. Véase la exposición actual. Casi todas las instalaciones del arte decorativo son ecos de la producción extranjera.*<sup>489</sup>

Tras la muerte de Moreno, la familia envió sus cuadros a algunas exposiciones, casi todas de carácter local.

<sup>488</sup> Premio de cooperación a los alumnos de la Escuela de Artes Industriales. Bernardino de Pantorba, obra citada.

<sup>489</sup> Bernardino de Pantorba. Obra citada, p. 193.

En 1916, con motivo de la restauración de la iglesia de san Sebastián, se organizó una gran Exposición de Bellas Artes en Toledo<sup>490</sup> que reseña la revista *Toledo: El día 21 de junio se inauguró en el Salón Alto del Ayuntamiento la exposición de las magníficas obras de arte donadas por todos los artistas españoles para la rifa cuyos beneficios se destinan a la restauración del notable templo de San Sebastián*. Se exhibieron un total de noventa y cinco obras de los más importantes artistas regionales y algunos nacionales, en donde se pudieron ver también cuadros de Moreno.

La prensa toledana publicó gran cantidad de artículos comentando la **Exposición de Bellas Artes de 1920** a la que la familia del pintor envió algunos cuadros de Matías Moreno; en la relación figuran las siguientes obras: *Retrato de Gitana*, *Echando las cartas*, *Una valenciana*, *Leyendo la carta*, *La Petenera*, *La bargueña*, *La bargueña (otra)*, *Junto al río*, *Cabeza de estudio pintada con la espátula*, *Apunte de paisaje* y *Apunte de paisaje con la vista de Toledo*. Se observa que con el paso del tiempo algunos de los títulos de las obras sufrieron modificaciones ya que su familia no recordaba los nombres con los que les bautizó el pintor.

Sus obras participaron en la Exposición de obras de **artistas fallecidos en el siglo XX**, patrocinada por la Caja de Ahorros Provincial de Toledo en 1981. Figuró expuesta con el nº 29, *La Petenera*, (Sevilla 1881); con el nº 30, la *Despedida de Julieta y Romeo* (Madrid 1864) y con el nº 31 la *Cabeza de un campesino*. Se organizó con motivo de la inauguración de la nueva sede central, con el objetivo de *sacar a la luz de la actualidad a los artistas toledanos de nuestro siglo con un entrañable homenaje a los artistas de nuestra centuria*. También en la dedicada a su discípulo, titulada: **Arredondo, pintor de Toledo**. Caja Castilla La Mancha, 2002. *Cabeza de gitana*, de Matías Moreno, y *Retrato de Matías Moreno*, por su hija María Moreno Martín. En la exposición **A imagen y semejanza**, del Arzobispado de Toledo, 2005, se expuso el *Retrato de San Juan de Ávila*, copia-interpretación sobre la obra de El Greco, de Matías Moreno.

## 6. LA PERSONALIDAD DEL ARTISTA Y OTRAS FACETAS DE SU VIDA.

### 6. 1 LA PERSONALIDAD DE MATÍAS MORENO.

*Matías Moreno nació artista; no vivía más que para el arte; era un soñador, un romántico, (...) era un artista inimitable, era el artista por antonomasia, porque nada había en él que no revistiera el carácter de artístico por excelencia: su figura, elegante y airosa, que traía a la memoria siluetas esbeltas de hidalgos de Castilla y de pintores renacentistas italianos, la fuerza y la delicadez unidas en apretado haz.*

---

<sup>490</sup> Revista Toledo. junio 1916 año II nº 48.

Con estas emocionadas frases se refería Eugenio de Olavarría<sup>491</sup> a un rasgo fundamental de la personalidad de Matías Moreno: su faceta artística. Cuantos le conocieron le recordaban como *distinguído artista*.

El escultor Aurelio Cabrera y Gallardo hace memoria de su primer director en la Escuela de Artes de Toledo, Matías Moreno, describiéndole con estas palabras:

*Artista fue y de grandes vuelos al que conocimos en vida con el nombre de D. Matías Moreno. Injusticia imperdonable fuera regatearle sus excelentísimas condiciones de hombre culto y bondadoso, de caballero perfecto y de artista de exquisita sensibilidad, todo ello dentro de un aire gentil de tan aristocrática distinción que lo alejaban en absoluto de toda idea de crasa vulgaridad.*

El médico Fernando Sánchez<sup>492</sup> refiere la entrañable amistad que unía a su familia con el pintor desde su llegada a Toledo, que le permitió conocerle profundamente.

*(...) me permitió, en un trato íntimo, después de haber pasado por las fases de admirador y discípulo, llegar a conocerle lo bastante para poder apreciarle más tarde, descubriendo en él bellezas contradictorias que le hacían aparecer a veces con una doble personalidad. Porque allí en aquel cuerpo elegante de líneas clásicas, transformado por una autoeducación intensa en un hidalgo de la época de Felipe IV se hallaban en íntimo consorcio la virilidad y la fuerza, la delicadeza de sentimientos y la finura de percepción de su espíritu, que exteriorizados en una conversación suave y pintoresca, hacían su personalidad atrayente y sugestiva. “Hasta cuando habla pinta”, dijeron de él (...) y con efecto, esta frase expresaba una verdad, que no pudo ser negada por amigos ni adversarios. En aquella conversación suave y palpitante de color ponía Matías Moreno todas las delicadezas de su alma de artista. Nunca en sus modales, en su fina concepción de los hechos, en su alta expresión de la belleza, dejaba escapar un concepto grosero, una frase incorrecta, un ademán vulgar. En él y en cualquier situación en que se hallare se encontraba siempre al artista, hasta en su vida privada, en la intimidad de sus amigos (...) jamás desentonó con un gesto o una palabra malsonante.*

Las posibilidades económicas de la familia de Moreno para costearle los estudios fueron escasas debido a la prematura muerte de su padre y a la temprana desaparición del segundo esposo de su madre; con perseverancia y trabajo Moreno se auto educó, adquiriendo una gran cultura. Fernando Sánchez habla de él como un hombre *domado por una voluntad indomable*, en el que se encerraba toda la fuerza, toda la energía del hombre pasional que afrontaba decididamente cualquier situación.

Su gusto artístico se forjó con Federico de Madrazo, lo que potenció un refinamiento personal que se manifestaba exteriormente en la elección de su estilo de vestir y en su manera peculiar de expresarse. Cuidó exquisitamente su imagen, fue un hombre elegante en sus gestos, maneras y estilo. Moreno se definió a sí mismo a través de

---

<sup>491</sup> Eugenio de Olavarría, “Matías Moreno”, revista *Toledo*, año IV, n° 95, pp.72.73.

<sup>492</sup> Fernando Sánchez “Algo de la psicología de Matías Moreno”, revista *Toledo*, año IV, n° 95, pp.80-81.

su imagen de artista que sobrepasaba la moda desde sus comienzos como estudiante de Bellas Artes, según la descripción de su amigo y compañero Federico Latorre: *Era el mozo esbelto, fornido, elegante, de maneras distinguidas, larga melena rizada, ojos vivos e incipiente bigote y labios rojos tras de los cuales aparecía blanca dentadura*. Vestía entonces según la moda camisa blanca con lazo al cuello y traje negro. Siempre le gustó darse un cierto aire becqueriano, romántico.



Fotografía de Matías Moreno tomada en Valencia en 1863 por un fotógrafo anónimo.

Antonio Escribano dice en uno de sus párrafos:

*Tuve ocasión de conocer a D. Matías Moreno; aún no conocía al artista sino al caballero de porte distinguido; de indumentaria más caprichosa que adaptada a la moda corriente, rizada melena, bigote a la borgoñona, chambergo con el ala derribada sobre el hombro; una figura, en fin, como arrancada de un cuadro de Velázquez; su voz, algo atiplada, era melosa, acariciadora, y su conversación persuasiva y amena; ¡con cuanto agrado era escuchado en aquella tertulia formada en uno de los ángulos del salón grande del Casino.*



Carlos Villalba, hijo de su segunda mujer, le define como *un gran corazón, capaz de sentir todas las bellezas de la naturaleza, de la poesía y de la música (...) Era Moreno poeta por naturaleza, dulce en el decir hasta en su conversación familiar*. También refieren muchos de sus contemporáneos su gran sensibilidad musical y su afición a la guitarra, que reservaba para las veladas con sus amigos o con su familia.



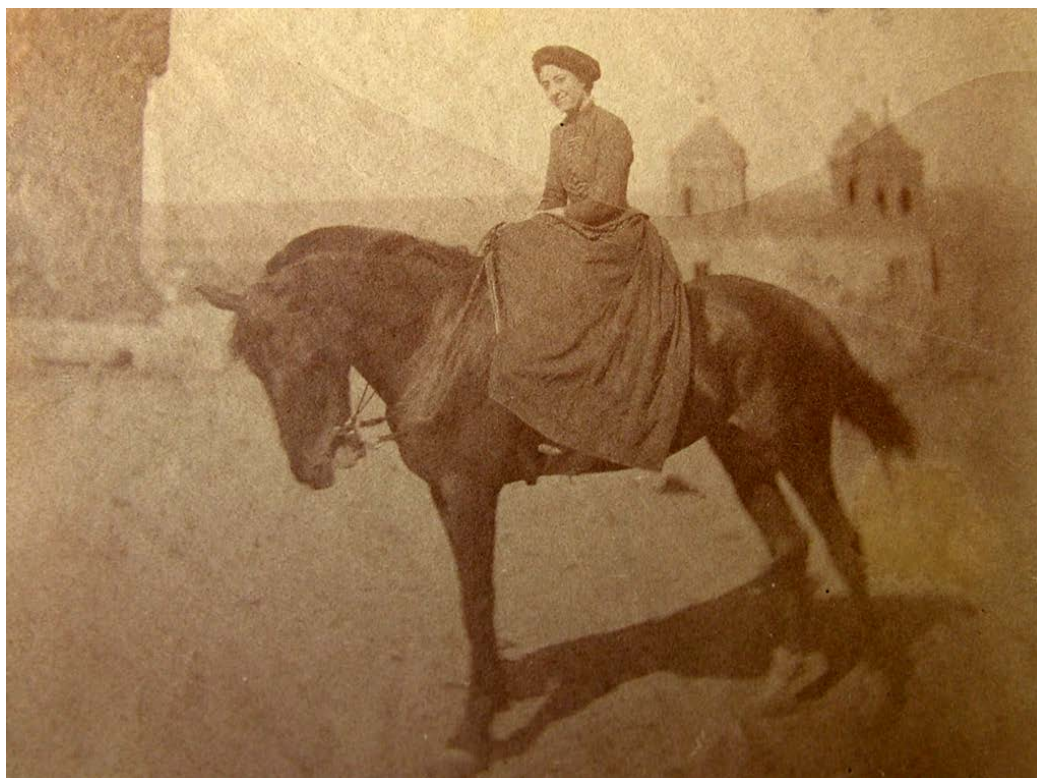
Fotografía de un elegante Moreno tomada en París por Hèliòs sobre 1868-70.

Hombre discreto, reservado e individualista, con gusto en las maneras y el vestir; guapo, de cuerpo bien proporcionado, con una actitud mesurada, pero sin afectación. Su compañero Latorre cuenta que en la clase de Don Federico era conocido como Moreno el Guapo, sobrenombre que siempre utilizaron sus amigos y su familia.

De trato elegante, con ingenio en las presentaciones, desplegaba con las mujeres una delicadeza y un singular encanto que creó en torno suyo una aureola de fascinación. Antonio Escribano nos habla de una faceta de Moreno que apenas tocan otros autores: *Apasionado por todo lo bello, su mirada se detenía insistente y descaradamente en aquellos tipos de mujer que él hubiera deseado como modelo, y esto le hizo adquirir fama de galanteador y le proporcionó algunos triunfos, fáciles unos y de más resonancia otros; pero cuyo relato está vedado a este cronista; lo indico nada más que como una nota, como*



*un rasgo distintivo que le caracterizaba. (...) y además era un verdadero “galantuomo” cuyos ideales artísticos aparecían muchas veces con asomos eróticos.*



Fotografía que toma a su hija María montada en *Brillante*, delante del torreón. Al fondo la puerta del Cambrón.

Enrique Lafuente Ferrari nos le describe: *Era Moreno hombre de buena presencia, muy tipo de artista del XIX, y cuidaba su figura, portaba un gran chambergo y se paseaba por la Vega en un caballo blanco como un héroe vandickiano o romántico.* Porque es una especial circunstancia el parecido físico de Moreno con el pintor de la aristocracia inglesa; según José Vera la admiración que Federico de Madrazo sintió hacia Van Dyck fue heredada por su discípulo que siempre gustó de asemejarse al pintor flamenco, impresionado por su vida y su obra.

*(...) Convirtiéndose en culto apasionado en Matías Moreno, quien en sugestión amada hacia el insigne pintor y aristocrático artista (...) procuró inspirarse en tan atrayente figura copiando de él hasta la fisonomía y el tipo. (...) Siempre le acompañó aquella fervorosa atracción, pues cuando por su amistad con Carolus Durán (...) conoció y estudió los pintores ingleses, Lawrence, Reynolds y Gainsborough: este último fue el que más le cautivó; tal vez recordando su última frase dirigida a Reynolds: “¡Adiós! Hasta que nos veamos en la Gloria y Van Dick en nuestra compañía”.<sup>493</sup>*

---

<sup>493</sup> José Vera y González, “Del artista Matías Moreno, el pintor” Revista *Toledo*, 15 de abril de 1918, año IV, nº 95, p.74.

En su devoción hacia este artista tenía siempre colgada en su estudio, y todavía se conserva, una litografía con el retrato del genial pintor, y varias copias de sus obras que realizó en el Museo del Prado. Le gustaba mucho la equitación y mientras vivió su hija, pasear con ella por los alrededores de la ciudad, entre los cigarrales. Luego al quedar sólo, siguió con esta costumbre como recordaban sus contemporáneos:<sup>494</sup>

*“Le agradaba montar a caballo y cuando pausadamente subía por la cuesta de da acceso a la Puerta del Cambrón, jinete en su caballo blanco, de la Yeguada Real de Aranjuez, barriendo el noble bruto con la cola el polvo del camino real, ni Carlos I al entrar en Amberes le ganaba en elegancia”.*

Su forma de vestir fue evolucionando con el paso de los años, testigo de ello son fotografías y descripciones de sus amigos.



Autorretrato fotográfico de Moreno sobre 1880. Los objetos que forman el bodegón aparecen también en su obra *Una distracción de artista*.

En su época de noviazgo con Josefa Martín, para darse un aire de mayor seriedad se dejó una perilla al estilo de mosquetero y se rizó las puntas o guías del bigote hacia arriba, de suerte que parecía un hidalgo de época de Felipe IV o un modelo sacado de la aristocracia inglesa de la época de Van Dick. En su primer viaje a París cambió su indumentaria por otra más a la moda, acorde con la brillante sociedad parisina; en las fotografías de 1867 aparece impecablemente vestido con chaqueta oscura, pantalón claro y un macferlán echado por los hombros con un estudiado descuido, fotografiado por el pintor Berne-Bellecour

---

<sup>494</sup> Gustavo Morales. Revista *Toledo*, 16 de julio de 1917.



Matías Moreno: autorretrato fotográfico a lo Van Dyck. La imagen está tomada en su casa sobre 1902; con la mano derecha aprieta la pera para abrir el objetivo y tomar la fotografía. A la derecha, una acuarela *La Petenera* en la que retrata su guitarra, comprada en Sevilla.

De vuelta a Toledo su indumentaria se hizo más sobria; en su casa y en su estudio utilizaba una boina y un guardapolvo oscuro. En un simpático artículo escrito por José Mariano Milego<sup>495</sup> se da otra visión de Moreno a la que no estamos muy acostumbrados: el artista acompaña a sus amigos a unas jornadas de caza, señalando el cronista de la gira, como hasta en actividades campestres cuidaba esmeradamente su indumentaria.

*Matías Moreno, atraído a la expedición con la perspectiva de una cuantas vistas panorámicas –porque Moreno hasta en sus regocijos quiere rendir culto al Arte– se había limitado a colgarse de los hombros un magnífico “ranglán” con esclavina a lo “Sullivan”, a coger la caja de colores con siete tablitas preparadas para otros tantos apuntes y a guardarlo todo en el maletín, sin olvidar alguna ropa blanca (¡Cómo sonreirán los cazadores de verdad!), indispensable para aparecer curiosos y aseados ante los conejos.*

Gustavo Morales, en “Añoranzas”<sup>496</sup>, nos describe a Moreno con mayor edad, pasados los cincuenta años, como le contemplamos en sus autorretratos fotográficos; el autor del artículo, amigo de los irreconciliables Moreno y Arredondo, evoca nostálgicamente el Toledo que conoció, describiendo el entorno, sus viviendas y comparando a ambos artistas:

*(...) Las cuatro torres rojizas de la Puerta del Cambrón, San Juan de los Reyes, las casas blanqueadas de aspecto modesto, las ventanas con los alféizares sustentando*

<sup>495</sup> El artículo está escrito el sábado 30 de octubre. Desconozco el año. Es un recorte de prensa.

<sup>496</sup> Gustavo Morales, “Añoranzas”, revista *Toledo*, 15 de julio de 1917 año III, nº 77, pp. 4-5.

*macetas de flores y los umbrales de las puertas con doseles de parras, y surcando el firmamento bandadas de palomas (...).*

*En un altozano de la barriada está el estudio que fue de D. Matías Moreno, y a un centenar de metros, y apoyándose en un torreón de la muralla, el que perteneció a Ricardo Arredondo. Ambos se fueron, pero en aquellas viviendas de artistas se había acumulado no poco del alma de sus moradores. (...)*

*Vestía D. Matías americana de pana o terciopelo, pantalón gris perla, calzaba grandes botas de montar y cubría la cabeza con amplio fieltro gris blanquecino. Era de buena estatura y facciones regulares; llevaba el bigote casi blanco y la imperial a estilo de mosquetero. (...) Arredondo era más moderno en su estilo, más descuidado en la indumentaria, más vivaracho, no menos simpático en el trato social; D. Matías era la derecha y Arredondo la izquierda.*

Las últimas fotos de Matías Moreno nos lo presentan prematuramente envejecido, un poco calvo, de pelo blanco, pero con esa mirada inteligente e inquisidora que le caracterizó toda la vida. Se autorretrató varias veces, unas posando *a lo Velázquez*, con la paleta y el pincel en la mano, en otras en el jardín, pero siempre con su capa y su sombrero, y con el traje que le hizo su hija, la chaqueta cerrada hasta arriba, de la que emergen un cuello y unos puños inmaculadamente blancos. Moreno, que gustaba de materiales selectos, solía comprar las piezas de paño y terciopelo en los almacenes Printemps de París que tenían un servicio especial para gestionar los pedidos y envíos a España desde sus oficinas de Irún y Hendaya. La última factura que enviaron al pintor es de mayo de 1907. Poseyó un bastón-estoque que utilizó al principio como defensa durante sus paseos nocturnos, y que con los años se tornó únicamente en apoyo.

## 6.2. *SU CASA*

El primer domicilio de Matías Moreno cuando llega a Toledo en 1866 fue una de las viviendas que años antes habían sido construidas en el monasterio de San Juan de los Reyes aprovechando su estado ruinoso, y aunque parece que la mayoría lo fueron en el solar del segundo claustro, no se puede precisar el lugar exacto. Así consta en la lista de direcciones del profesorado de la memoria del Instituto correspondiente al curso 1866-67, en la que se lee: *Don Matías Moreno, sustituto, Museo Provincial*. El Museo Arqueológico de Toledo se encontraba allí ubicado desde 1847, trasladado desde San Pedro Mártir y estaba bajo la tutela de la Comisión Provincial de Monumentos. En el libro de actas nº 14 de la Diputación Provincial de Toledo, del año 1870 habla de la casa del sacristán de la parroquia de San Martín que estaba en los claustros de San Juan de los Reyes, ya que éste reclama a la Diputación una reducción en el alquiler. La corporación hace notar que la cantidad es acuerdo de la Comisión de Monumentos y el vicario eclesiástico, y que debido a sus repetidos impagos se ha decidido asignarla al portero del Museo Provincial.





Sobre de una carta dirigida a Moreno con anotaciones a lápiz del artista, fechada en 16 de enero de 1879. La calle del Pozo Amargo hacía esquina con su casa alquilada en la cuesta de los Escalones.

Gracias a los libros de memorias conocemos los sucesivos domicilios del pintor en Toledo; desde el curso 1869-70 hasta el curso 1877-78 consta como domiciliado en la cuesta de los Escalones nº 42 del barrio de San Andrés. Es la casa donde tenía alquilada también alguna habitación o espacio como estudio y que vieron los catedráticos de la Institución Libre de Enseñanza; Saturnino Milego lo describe como una calle que va a parar hasta el Tajo.

Esta información está contrastada con los padrones municipales de 1870<sup>497</sup> y 1873, aunque en el de 1874<sup>498</sup> aparece nuestro pintor residiendo en la calle del Pozo Amargo, nº 42; se conserva el sobre de una carta dirigida a Moreno con esta última dirección que es la misma, pues su casa alquilada hacía esquina y daba a ambas calles. Posteriormente se mudó a la calle de La Merced, nº 19<sup>499</sup> durante los cursos de 1878-79, 1879-80 y 1880-81. Faltan los libros de Memorias desde 1882 a 1886 y los padrones del Ayuntamiento son a partir de 1886, constado ya como su domicilio la bajada de la Cava nº 1 en S.J RR.

Moreno buscó un local para establecer su propio estudio donde trabajar a imitación de los de Federico o Luís de Madrazo, en los que tantas horas había pasado dibujando. Es fundamental para un pintor un espacio propio; Moreno conocía los de sus compañeros, sobre todo los que residían en París, y los famosos *ateliers* de pintores franceses, como Gérôme o Meissonier, ante los que seguramente se sintió deslumbrado.

Encontró un sitio ideal donde emplazar su estudio y su casa: el solar con las ruinas del antiguo palacio de los duques de Maqueda. Estaba situado en la plaza de San Juan de los Reyes frente al monasterio, bajo el cerro de la Virgen de Gracia y próximo a la puerta

<sup>497</sup> AMT. Padrón municipal del año 1870 y 1873, parroquia de San Andrés.

<sup>498</sup> Ayuntamiento de Toledo: Padrones municipales por parroquias del año 1874 (Caja 1486).

<sup>499</sup> 1878-79, 1879-80 y 1880-81 Padrones. Archivo Municipal de Toledo.



del Cambrón. Estas ruinas eran conocidas popularmente como Palacio de la Cava en recuerdo de la trágica historia de la bella Florinda, hija del conde don Julián, y de sus amores con el rey visigodo don Rodrigo que, según cuenta la leyenda, habitaba el palacio situado en frente, y que más tarde sería el convento de San Agustín. Sus propietarios eran el conde de Altamira José María Osorio de Moscoso <sup>500</sup>, y sus hermanas, herederos del Duque de Sessa y Maqueda, primer dueño de la casa en el siglo XV.<sup>501</sup>



Fotografía de J. Laurent 1875; aunque la imagen no es muy nítida, se aprecia en primer término el puente de San Martín y la Puerta del mismo nombre demolida en 1968. Al fondo San Juan de los Reyes que conservaba la escalera cubierta de la puerta situada a los pies del templo. Al fondo las ruinas del palacio de Maqueda que terminan con el torreón o cubillo.

En la parte baja de la plaza de San Juan de los Reyes y pasando el cubillo adosado al muro del antiguo palacio, se encontraba la parroquia de San Martín, frente a la Puerta

<sup>500</sup> El título de Duque de Maqueda es concedido en 1529 a D. Diego de Cárdenas y Enríquez, señor de Cárdenas, de Maqueda, Torrijos, Crevillente y Elche, de Gerindote y Alcabón; hijo de Gutierre de Cárdenas, comendador mayor de León y de Teresa Enriquez, señora de Torrijos y de Marchena. El Ducado de Maqueda llegará a incorporar una serie de títulos por enlaces matrimoniales o concedidos a sus miembros: Ducado de Nájera, de Aveyro, de Arcos y el Marquesado de Elche. El título de Maqueda se incorporará a la Casa de los Duques de Baena en 1781, tras la muerte sin sucesión de Antonio Ponce de León Spínola, XIII duque de Maqueda. Este título es heredado por Vicente Joaquín Osorio de Moscoso Guzmán, XI duque de Baena y XIV duque de Maqueda. En 1864 se separa del Ducado de Baena al ser heredado por José María Osorio de Moscoso Carvajal, XVI conde de Altamira. Actualmente posee el título Dolores Barón Osorio de Moscoso, duquesa de Maqueda, marquesa de Montemayor.

<sup>501</sup> Archivo Municipal de Toledo. Altamira, 1853.

del Cambrón. Matías no llegó a conocerla ya que el Ayuntamiento acordó su derribo en 1853 dado su estado de ruina.<sup>502</sup>



Detalle de una fotografía de Casiano Alguacil sobre 1889; vemos terminada la casa de Moreno, aunque todavía no ha intervenido en la fachada que mira a San Juan de los Reyes, pues la puerta aún está tapiada y no se han abierto ventanas el muro. En el centro de la foto, el basamento de la demolida capilla de la Orden Tercera y a la derecha, a los pies del templo el jardín botánico del Instituto, ubicado en la antigua huerta del monasterio franciscano.

Gustavo Adolfo Bécquer en su *Historia de los templos de España*<sup>503</sup> ya facilitaba noticias de la casa, pues al referirse al Convento de Santa Ana, menciona que su fundación se hizo a finales del siglo XV por D<sup>a</sup> María González, en unas casas del duque de Maqueda, aunque en 1513 las religiosas lo abandonaron para ocupar el nuevo convento. Estas noticias fueron recogidas por el vizconde de Palazuelos<sup>504</sup> citándolas en su guía artístico-práctica de 1880 al referirse a la casa de Moreno:

*Solar (...) de la ilustre familia de Sessa y Maqueda, a fines del siglo XV fundó en él doña María González el convento de Santa Ana, cuya comunidad se trasladó a poco a otro lugar, (...) Ignoramos qué determinó la ruina de esta mansión señorial, cuyos restos se reducen a unos mal conservados lienzos de pared y a un cubo adosado a uno de los ángulos; la cual circunstancia y las saeteras repartidas*

<sup>502</sup> Julio Porres Martín Cleto *Historia de las Calles de Toledo*

<sup>503</sup> *Historia de los Templos de España*, publicada bajo la Protección de SS. MM. AA. Y muy reverendos señores arzobispos y obispos, dirigida por don Juan de la Puerta Vizcaíno y don Gustavo Adolfo Bécquer. T. I, Madrid, Imprenta y Estereotipia española de los señores Nieto y Compañía. Contiene: Arzobispado de Toledo, Templos de Toledo, San Juan de los Reyes, por Gustavo Adolfo Bécquer. 1857. Edición facsímil, Valladolid, Ed. Maxtor, 2008, p. 115.

<sup>504</sup> Vizconde de Palazuelos p. 671-672. Palacio de los duques de Maqueda.

*por los muros indican debió ser casa fortificada. Posee hoy estos ruinosos vestigios el pintor Sr. Moreno, quien ha edificado sobre ellos un lindo y cómodo estudio.*

En el archivo municipal se conservan unos documentos sobre este solar fechados en 1853, en los que se describe el proceso iniciado por un miembro de la policía urbana que solicita que se busque al dueño de las ruinas para su restauración o su derribo, aludiendo a este lugar como antiguo cuartel de milicias. Al final se encontró al conde de Altamira quien a través de un apoderado y después de un largo proceso burocrático, aportó el dinero necesario para la restauración de la parte amurallada y el cubillo.



Primera fotografía de la casa por Matías Moreno. Sobre 1871-78, realizada por él con una cámara estenopeica. A la izquierda se aprecian los muros horadados por las ventanas dispuestas en rítmica sucesión. A pesar del deterioro de la imagen se ven los límites del antiguo palacio rodeado por la muralla, rematada por el torreón llamado en los documentos *cubillo de San Martín*.

Matías Moreno inició las gestiones para comprarlo al año siguiente, poniéndose en contacto con los herederos a los que tuvo que adquirir individualmente la parte correspondiente a cada uno de ellos. La formalización del contrato de compra del solar que perteneció *D. Vicente Pío Osorio de Moscoso Ponce de León, Marqués de Astorga y Conde de Altamira* se llevará a efecto en julio de 1871; el documento lleva el siguiente encabezamiento:

*Escritura de venta de un solar de esta ciudad, calle de San Juan de los Reyes, en precio de 300 escudos. Otorgada por los herederos del Excelentísimo Conde de Altamira y en su nombre y con poder Don Víctor Martín, a favor de Don Matías*



*Moreno y González, vecino de esta ciudad. En 10 de junio de 1871, ante Don Manuel Barbacid y Sánchez, notario y vecino de la ciudad de Toledo.*

En realidad Moreno compraba dos solares, el de la calle de San Juan de los Reyes y un solar de la calle del Cambrón llamado el Corral de San Juan de los Reyes.

*Finca urbana, o sea, un solar de casa en Toledo y su calle del Cambrón llamado el Corral de S. Juan de los Reyes: consta de veinte y dos mil pies superficiales, o sean seis mil ciento treinta y ocho metros que linda por la Derecha y Espalda con la subida de la Virgen de Gracia y por la Izquierda con dicha calle del Cambrón. Según los asientos del Registro y el documento que tengo a la vista no aparece gravada con carga alguna. El Exmo. Sr. D. José María Osorio de Moscoso y Carvajal Ponce de León, Duque de Sessa y otros títulos casado propietario, mayor de edad y vecino de Madrid, Doña María Eulalia Osorio de Moscoso y Carvajal, Duquesa de Medina de las Torres, Doña María Rosalía Osorio de Moscoso y Carvajal, Duquesa de Baena y Doña María Cristina Osorio de Moscoso, Duquesa de S. Lucar la Mayor adquirieron estas fincas en la forma siguiente; El Exmo. Señor Duque de Sessa la mitad como inmediato sucesor de todos los mayorazgos titulados de Montemar, sus unidos y agregados en la división que verificó con el poseedor D. Vicente Pío Osorio de Moscoso Ponce de León, Marqués de Astorga y Conde de Altamira según escritura fecha trece de Agosto de mil ochocientos cincuenta y nueve ante el Notario de Madrid D. Mariano García Sancha que se registró en diez de Febrero del año siguiente al folio cincuenta y siete del libro trece de traslaciones de esta Ciudad. El mismo Señor D. José y sus hermanas las Excelentísimas Sras. D<sup>a</sup> María Eulalia, Doña María Rosalía Lucía y Doña María Cristina Osorio de Moscoso y Carvajal adquirieron por iguales partes la otra mitad por herencia de su finado padre D. Vicente Pío Osorio de Moscoso Ponce de León según consta al folio ciento sesenta y siete del tomo setenta y cinco de la propiedad, finca número mil doscientos cincuenta y cinco, s bien por escritura de convenio otorgada el veinte y siete de Febrero de mil ochocientos sesenta y ocho ante el Notario de Madrid D. Mariano García Sancha por el Exmo. Señor Duque de Sessa de una parte y de la Exma. Señora Doña María Cristina Osorio de Moscoso, Duquesa de S. Lucar la Mayor, esta Señora declaró por la décima quinta cláusula de relacionada escritura que por ahora y hasta que se formalizaran las hijuelas de los señores otorgantes continuaran como propiedad exclusiva proindiviso de los Señores Duque de Sessa, Duquesas de Medina de las Torres y de Baena todos los bienes (que ya están inscritos proindiviso a nombre de los cuatro Señores otorgantes digo y derechos de dicha testamentaria. Y si antes de formalizarse dichas hijuelas dispusieran por cualquier título de algunos de los bienes que ya están inscritos a nombre de los cuatro otorgantes o los gravasen, la mencionada Excelentísima Señora Duquesa de San Lucar la Mayor les confiere la más amplia facultad autorización y poder bastante que por su parte hayan menester sus tres Señores hermanos para que los realicen y no se dificulte la libre disposición de aquellos. En su consecuencia D. Víctor Martín García, vecino de esta Ciudad, casado propietario de cincuenta y seis años de edad, Abogado con poder de dicho Excelentísimo Señor D. José María Osorio de Moscoso, Duque de Sessa y de D. Juan Salmos y Pérez, apoderado de las Señoras Duquesa de las*

*Torres y de Baena, según el conferido el tres de Junio último ante el referido Notario de Madrid D. Mariano García Sancha, vende la finca ... a Don Matías Moreno y González, de esta vecindad, casado, de treinta y un años de edad, catedrático de dibujo del Instituto de esta provincia en precio de setecientas cincuenta pesetas cuya cantidad confiesa el vendedor tener ya recibida con anterioridad del comprador. D. Matías Moreno y González inscribe su derecho. Todo lo referido resulta de la escritura de venta otorgada en Toledo, a diez de Julio último ante el Notario D. Manuel Barbacid y Sánchez, cuya primera copia ha sido presentada en este Registro el día primero del que cursa, a las diez de la mañana, según el asiento número seiscientos cuarenta, folio ciento ochenta y seis, tomo sexto del Diario. Pagado por el impuesto de traslaciones de dominio veinte y dos pesetas cincuenta céntimos, según la carta de pago número doscientos noventa y dos que conservo en mi poder en el legajo de los de su clase bajo el número ciento ochenta y uno. .... siendo conforme todo lo dicho con expresados documentos firmo la presente en Toledo, a diez de Agosto de mil ochocientos setenta y uno. Honorarios nº 2º seis pesetas sesenta céntimos.*

.....  
Infante



Fotografía al colodión realizada por Matías Moreno del interior de los muros de su recién estrenada casa, el palacio de Maqueda, con el torreón desmochado. Al fondo la fachada del antiguo convento de San Agustín, la curva del río y la puerta del Cambrón. Sobre 1875-1885.

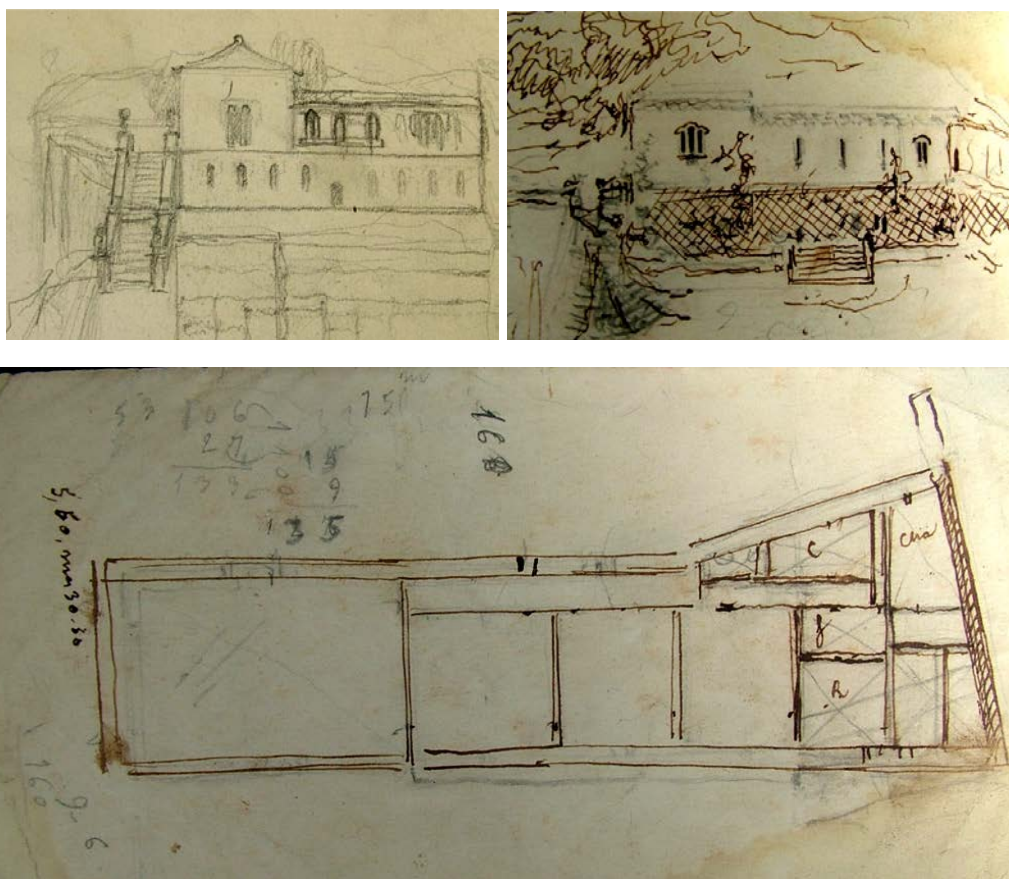
Agregada a la escritura se conserva la carta de pago del Conde de Altamira<sup>505</sup> en la que se lee: *He recibido de Don Matías Moreno la cantidad de 3.000 reales de vellón por la venta del solar.* Pero aquí no acaban las cuentas: la administración económica de la provincia exige el impuesto de tasaciones de dominios, por el que paga el 31 de julio la cantidad de 22 pesetas y 50 céntimos. También le quedaban por pagar los derechos de compra a los herederos del Conde de Altamira, un total de 127 pesetas con 75 céntimos, y los honorarios del procurador, 6 pesetas 60 céntimos, que satisface el 29 de agosto del

<sup>505</sup> Archivo Moreno-Aguado



mismo año. Los gastos totales de la compra ascendieron a 900 pesetas con 25 céntimos, es decir, 3.627 reales de vellón y 10 céntimos.

Estos años fueron los mejores de su vida, en los que, superando las pequeñas dificultades todo marchaba bien. Le absorbían completamente sus ocupaciones: su cátedra del Instituto, sus clases particulares, su familia, su pintura...



Tres dibujos de Matías Moreno; arriba dos esbozos del diseño de la fachada interior de su casa. La habitación más alta con ventanal triple es su estudio. Mediante escaleras salva el desnivel con el jardín inferior. Abajo, croquis a mano alzada con la planta de la casa; a la izquierda la habitación más amplia es el estudio, a continuación un pasillo y tres habitaciones más grandes casi iguales. En la distribución de las habitaciones más pequeñas, el espacio marcado con la letra c era el que usaba como laboratorio fotográfico y al señalado como “cha”, fue la cocina.

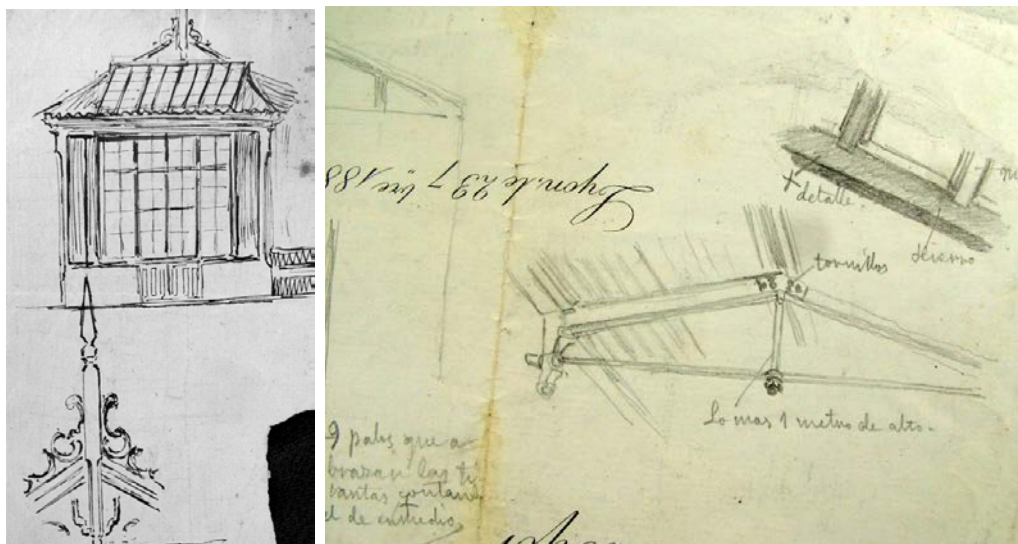
Tras la compra del solar en julio de 1871 Moreno inició las obras de construcción del estudio y de la vivienda, la rehabilitación del perímetro amurallado, el diseño de los jardines en terrazas, dada la pendiente del terreno, los estanques y las canalizaciones de agua. El propio artista diseñó, proyectó y construyó su casa, haciendo las veces de arquitecto o albañil cuando era necesario. Fernando Sánchez recuerda en su artículo sobre Moreno:

*En él, en cualquier situación en que se hallara, se encontraba siempre al artista, hasta en su vida privada, (...) en sus faenas de obrero a las que con frecuencia se entregaba.*<sup>506</sup>

Situó la casa en la parte alta del terreno, construyéndola directamente sobre una bóveda de ladrillo del siglo XV que correspondía al antiguo palacio del Duque de Maqueda,<sup>507</sup> y por esta particular circunstancia la casa tuvo una planta irregular.

Moreno era hombre meticoloso en sus cuentas, que detallaba en largas sumas contabilizando hasta el último céntimo. Las que han llegado hasta nosotros desglosan los precios de los materiales necesarios para las habitaciones de la casa y el estudio, y otras, de la ampliación que hizo en 1904 con motivo de su boda. Gracias a esta costumbre suya de no tirar ningún papel han podido conservarse muchos de los apuntes que hizo para su casa, estudio y jardín; estos bosquejos están hechos deprisa, como plasmando una idea que se tiene de pronto y se apunta en cualquier lugar. A pesar de su sencillez son muy precisos; todos son de pequeño tamaño, aprovechando el reverso de un impreso o cualquier espacio en blanco de un sobre.

Realizó el plano de la casa con la distribución de las habitaciones, del que existen tres alzados: uno hecho a escala y dos de pequeño tamaño con distintas versiones de la fachada oeste de la casa. Todos están vistos desde la parte del jardín situada a un nivel inferior que va a dar a la Plaza de San Juan de los Reyes, bajando en declive. La casa, además del estudio constaba de varias habitaciones y según la distribución de Moreno eran las siguientes: *el comedor grande, mi cuarto, ante estudio o sala, el comedor chico, el dormitorio, la cocina, el excusado y el cuarto de la criada.*



Dos dibujos de Moreno con anotaciones en los que detalla la fachada de su estudio de pintor, resuelta mediante altas ventanas acristaladas, el remate superior metálico y a la derecha, el sistema de la armadura metálica que sustentaría la techumbre, en la que tenía previsto un lucernario que bañase su estudio de luz natural.

<sup>506</sup> Revista *Toledo*, nº 95, 1918. Fernando Sánchez: “Algo de la psicología de Matías Moreno”.

<sup>507</sup> Las obras pertenecen a la época de Gutierre de Cárdenas y su mujer Teresa Enríquez, padres de Diego, primer Duque de Maqueda. Parece que Gutierre no ostentó el título de Maqueda, sino el de Comendador Mayor de León.

En la casa tenía una zona destinada a laboratorio fotográfico con una habitación de reducidas dimensiones que utilizaba como cuarto oscuro para el revelado de las fotografías; la superficie horizontal destinada para trabajar con los productos químicos estaba constituida por una plancha de mármol de San Pablo con los bordes empotrados en la pared, y sobre ella anaqueles para contener frascos.

Moreno se recreó en el diseño de su estudio, dotándole de tres altos ventanales desde los que se divisaban espléndidas vistas del río; dos grandes puertas de madera que daban al jardín, una de ellas quedaba en medio de una pared acristalada y la otra, muy amplia, disponía de cuatro hojas plegables, con objeto de dejar pasar la luz a raudales si se necesitaba y al mismo tiempo descubrir las bellezas de la naturaleza. La puerta que daba a la casa, por el contrario, muy reducida.



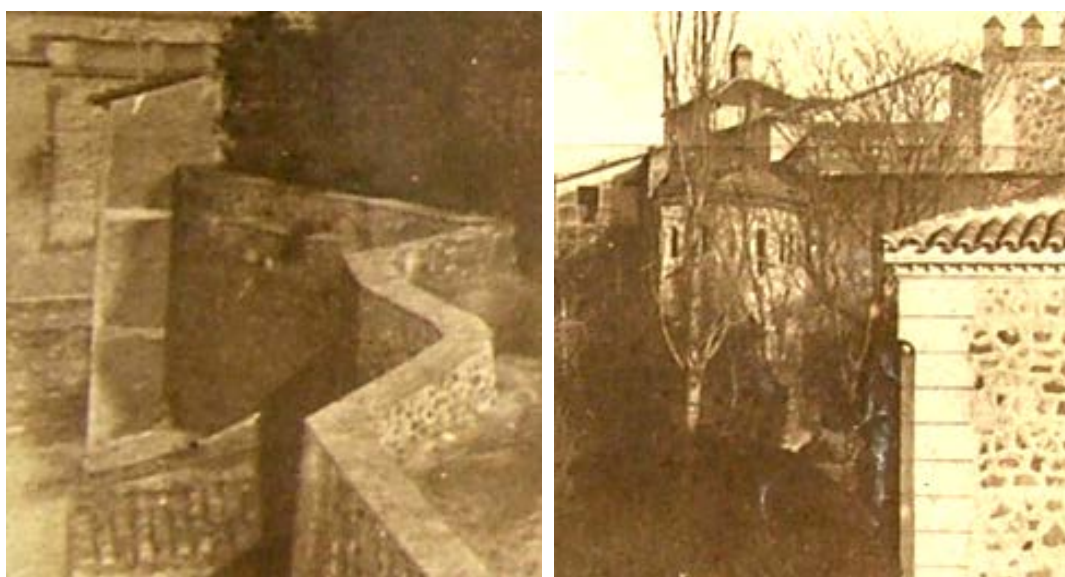
Fotografía tomada por Matías Moreno desde el torreón en la que se ve a la derecha el volumen ocupado por su estudio con su característica ventana triple decorada con molduras de yeso. La diferencia de nivel del jardín se salva mediante la torre situada a la izquierda de la imagen, adosada al alto muro de la cuesta, donde están situadas las hijas de su mujer, al lado de la empalizada que la cierra. Al fondo, semi oculta por los árboles, la torre utilizada como palomar que se adosa al muro de la calle. El almenado que se ve en último término corresponde a la fundación de Dolores Sopeña de las Damas Catequistas, en el Cerro de la Virgen de Gracia. En el reverso de la fotografía está apuntado por Carmen Villalba lo siguiente: *las que están abajo son: mi madre, mi hermanita Elisa y mi cuñada Rosa, y las que estamos en la azotea, como tú la llamas son Adelita y yo ¿me conoces? De seguro que no porque no me has visto nunca en ese sitio, ¿vale?*

Cuando su antiguo discípulo Ricardo Arredondo edificó su estudio, a poca distancia del de su maestro, utilizó igualmente este tipo de estructura acristalada. Moreno



ideó una claraboya de cristales soportada por una estructura de hierro<sup>508</sup> para darle aún más luminosidad imitando los estudios de los fotógrafos.

Diseñó para su jardín tres elevadas torres que tenían la función de salvar los desniveles del terreno, realizadas en materiales pobres. El interior se resolvía mediante una escalera de caracol. Una de ellas, el palomar, tenía planta hexagonal y acababa en un remate en forma de agudo chapitel terminado en una especie de veleta; estaba adosada a la cara interior del muro perimetral que daba a la calle Vallehermoso (hoy calle del pintor Matías Moreno) que acabó por arruinarse con el paso del tiempo; constaba de dos habitaciones, una de las cuales se usó como palomar. En una de las fotografías que el artista hizo a su hija<sup>509</sup> aparece un detalle de la construcción que ofrecía un aspecto exterior similar al de las otras torres.



Dos detalles de la fotografía anterior en las que se ven en detalle las torres; la de la izquierda cubierta por un tejadillo a un agua que daba al solar adquirido por Moreno para salir a la iglesia de las Carmelitas Descalzas, próximo a la Puerta del Cambrón. A la derecha, detalle del palomar poligonal abierto a través de múltiples saeteras.

Poseía unos ciertos ahorros que empleó en comprar un solar que lindaba con su jardín con la finalidad de poder tener salida a la calle, salvando el enorme desnivel de terreno que había entre ésta y la parte meridional de su finca. Este solar, proveniente del clero, quedó en venta tras la desamortización; estaba situado en el número 1 del callejón de San Martín y su propietario era Cristino Piñeiro; fue tasado en 216 pesetas y adquirido finalmente en 1886 por 221 pesetas. Moreno construyó enseguida una torre de planta irregular, arrimada al muro perimetral de su casa que miraba al convento de las Carmelitas, con una altura total de unos ocho metros, en ladrillo revocado, y una escalera de caracol hecha en madera. Desde el jardín se bajaba al solar, en el que Moreno construyó una pequeña casa.

---

<sup>508</sup> Como dato curioso, hay que mencionar un sistema para cerrar la claraboya por medio de cortinas accionadas desde abajo por poleas.

<sup>509</sup> Todavía se conservan las placas de estas fotografías.

La torre se cimentaba sobre la roca viva; siguiendo su gusto romántico no la desbastó, sino que prefirió dejarla en su abrupta belleza tallando unos pequeños escalones, conservados hasta 1985 aproximadamente, en que fueron dinamitados con ocasión de la construcción de viviendas. Además de ser un medio para comunicar sus propiedades contaba con una salida más en la casa, un tanto disimulada y muy de su gusto, facilitándole el acceso a la misa que se celebraba –y aún se celebra– en el vecino Convento de las Carmelitas sin necesidad de rodear todo el edificio. Esta torre puede verse como fondo de una fotografía realizada por Moreno; su nieto, José Aguado lo recordaba de sus años infantiles antes que se derrumbase a causa de su abandono por la poca seguridad que ofrecía.



A la izquierda, boceto de Matías Moreno para la fachada del jardín en el que soluciona la diferencia de altura del terreno a través de una torre hexagonal adosada al muro, accesible desde una de las habitaciones de la casa. A la derecha tres esbozos con los que el pintor tanteaba la forma definitiva que daría a la ventana del torreón.

De la tercera torre se conserva un boceto, aunque no llegó a construirse. Su función iba a ser permitir el acceso desde el estudio al jardín inferior que da a San Juan de los Reyes. En este proyecto se detallaban las medidas y el coste del material necesario para la construcción de la torre: *la escalera de caracol de un metro de radio y 9 metros de altura, a un total de 45 metros, a unos 60 ladrillos italianos que entran en metro, se necesitan unos 2.700 ladrillos, a 19 reales, comportan unos 506 reales.*

Aparte de construir su casa, restauró también las murallas del antiguo palacio de los duques de Maqueda. Construyó una torre más, el husillo cilíndrico que adosó al antiguo torreón gótico, pues tras el fallecimiento de su hija en 1893 pensó convertirlo en una capilla funeraria a la memoria de María. El husillo contaba con escalera de caracol y Moreno le dio un aire muy personal y caprichoso, lleno de resonancias neo mudéjares. Con su exactitud característica fotografió los muros antes de iniciar su trabajo, de forma que se aprecia el torreón desmochado y los muros más bajos y faltos de almenas.<sup>510</sup> Para el torreón, que coronó también con un almenado, proyectó en la cara que mira a la Puerta

<sup>510</sup> Las almenas de la fachada principal fueron construidas más adelante por el ceramista Sebastián Aguado.



del Cambrón una estrecha ventana neo mudéjar. Buscando el máximo rigor histórico copió varios modelos de ventanas mudéjares de las parroquias toledanas de Santo Tomé y El Carmen, para documentarse antes de realizar el diseño de la ventana. La solución mudéjar utilizada por Moreno en el torreón quiere ser continuadora del carácter de la ciudad, integrándose en ella sin estridencia.

Gracias a su afición a la fotografía, realizó varias placas de la casa, incluso se autorretrató él mismo, sentado en un poyete de la ventana, recostado en el muro, lo único que se ve construido; la casa aparece sin cubrición alguna, sólo las paredes de ladrillo al aire y el suelo aún lleno de hierba.



En la imagen de la izquierda, plano del solar que compró Moreno para tener salida desde su casa a la zona de la Puerta del Cambrón. A la derecha foto de María Moreno realizada por su padre; al fondo la torre-palomar.

No hay duda de que Matías Moreno amaba profundamente su casa, no sólo por haberla construido, casi con sus manos, sino por ser su creación y a la vez su refugio y el paraíso de su arte. Se preocupó de ella constantemente, embelleciéndola, ampliándola y nunca regateó dinero para hacer mejoras o introducir cambios. Su actividad constructora es de enorme envergadura para su época: Moreno se hace construir en el jardín inferior de la casa un segundo estudio de grandes dimensiones (unos 100 m<sup>2</sup>) con objeto de modelar y vaciar estatuas de tamaño superior al normal con un espacio suficiente.

Adosados al muro exterior y aprovechando los cimientos existentes del viejo palacio, levantó dos pabellones de idéntica apariencia exterior, aunque de diferente tamaño, separados por un patio. Estas construcciones pensaba dedicarlas a una escuela de pintura, aunque esta idea nunca llegó a materializarse. El jardín de la parte baja lo utilizó como picadero y usó también las antiguas bodegas como caballerizas. Abrió la antigua

puerta del palacio, que estaba tapiada, instalando un portón con clavos decorativos muy acorde con la fachada del edificio. También acondicionó el pozo y el aljibe con artísticos brocales de ladrillo; ambos habían sido construidos aprovechando dos antiguas habitaciones del palacio situadas a unos seis metros por debajo del nivel del picadero.



Moreno se autorretrata ante los muros de su casa en construcción. Está sentado en uno de los poyetes que planteó flanqueando las ventanas. Los vanos repiten una secuencia que empleará en todo lo que se construye en la casa: remates en arcos rebajados y grupos de tres ventanas, la central más alta y los laterales algo más bajos y más estrechos (la mitad de la luz del vano central). La imagen podría fecharse entre 1871 a 1880.

En 1904 realiza la última ampliación de su casa, con nuevas dependencias para los hijos de la que iba a ser su segunda esposa. Lo hizo sólo unos meses antes de contraer matrimonio: él mismo escribe las cuentas y añade un pequeño párrafo: *terminó la casita y las reformas de las habitaciones nuevas el 21 de julio de 1904, a falta de pintar habitaciones, puertas y ventanas.*

Matías Moreno planteó el diseño de su jardín concibiéndolo como espacio de recreo, a través de varios apuntes y bocetos en los que regía la ordenación de las plantas, los caminos, las albercas, configurando un ámbito natural con interés artístico y en relación con la arquitectura que había pensado para su casa, torreones, cenador, muros perimetrales, etc...

Para él su jardín era la evocación de lo bello materializado en un paraíso personal, sereno y placentero, como reflejan las opiniones de sus contemporáneos vertidas en muchos escritos.

Moreno pensó detalladamente el trazado de su jardín organizándolo en ámbitos diferentes, realizó numerosos apuntes buscando una forma definitiva; algunos

respondiendo a patrones geométricos, otros rincones con un delicado pintoresquismo, y otros, compartimentando los espacios a la vez que se unían los desniveles del terreno a través de pequeñas avenidas en cuesta o escalinatas. Los dibujos realizados por él recuerdan en su mayoría al jardín irregular, pintoresco, de tipo inglés, siguiendo la moda de la época, aunque también hay algún dibujo que se aproxima más al tipo de jardín francés, de trazado regular y simétrico. Como detalle curioso hay que señalar que Matías tenía una pequeña parte del jardín, especie de terraza de poca extensión, plantada de altos setos de evónimo formando un laberinto, que él llamaba el “jardín chino”.



Moreno se autorretrata en su jardín. Sobre 1902.



Crea en su casa un jardín delicioso de ondulantes caminos, cubiertos todos los años con albero, entre plantas de diferentes especies, con emergente roca nativa y animales exóticos como pavos reales. Se convierte en un punto de encuentro entre el jardín inglés, la austeridad de lo toledano y el jardín hispanomusulmán que llama a todos los sentidos. Sus contemporáneos recuerda el perfume de las flores, el aroma de la retama, el murmullo del viento y los cantos de los pájaros, que ofrecían una visión del jardín celestial, al que se incorpora el sonido del agua, su ritmo y su reflejo a través de estanques y pequeños canales para el riego con un sistema de esclusas. Moreno construyó en la parte superior de la casa una alberca de gran capacidad que desaguaba a través de un enorme grifo de bronce, al que denominó *el abuelo*; esta agua a través de un sistema de canales corría hacia las zonas de nivel más bajo, permitiendo el riego de todos los rincones del jardín.



Proyecto de Moreno para la fachada de la ampliación de su casa con motivo de su boda en 1904.  
Damas fotografiadas por Moreno en el jardín.

En todos los proyectos aparece, como una constante, la inclusión de una parcela de tierra destinada a huerta, siempre de forma longitudinal, y una palmera plantada en una esquina. Concibe también la distribución de las plantas, de las que era un gran conocedor; todavía existen facturas de árboles y arbustos traídos del vivero de Aranjuez. Esta preocupación por su jardín no se extinguió nunca; ya hacia finales de su vida, en 1904, y con objeto de remozarle por su segunda boda, adquirió nuevas plantas.

Proyectó también un cenador con estructura de hierro donde se enroscaban bellos rosales, que todavía sigue en pie al igual que los tres pequeños estanques que distribuyó por el jardín. En la parte más elevada del jardín construyó una alberca de buen tamaño donde almacenar el agua para regar, con un sistema que consistía en una serie de canales que llevaban el agua a todo el jardín, aprovechando el desnivel. La alberca tenía un enorme grifo de bronce que llamaba "el abuelo". Aún se conservan árboles de los plantados por él: una glicina, un ciprés, un árbol de Judea, dos olivos, dos tuyas y los herederos de los ágaves o pitas originarios. También existieron en el jardín palomas y pavos reales, como recordaba su hija María Villalba.

Con el paso de los años el jardín se fue transformando; sufrió su principal destrucción entre los años 1936-39, pero sobre todo después, en los años del hambre, cuando la casa fue alquilada a un teniente de infantería que, nada poético, y muy práctico, llevó varios soldados que trabajaron arrancando setos y eliminando parterres para plantar patatas. Por efecto del tiempo y los sucesivos inquilinos, la parte de jardín se ha perdido casi totalmente; se conservan solamente algunos árboles.

La casa de D. Matías no era rica, pero poseía un algo que siempre la hizo ser famosa y comentada: su estudio, que causó admiración a cuantos lo visitaron, quizá porque el pintor supo imprimirle una atmósfera diferente y personal, decorándolo con una gran cantidad de objetos de diferentes épocas, muchos de ellos pintados en sus cuadros o reproducidos en bocetos fotográficos, mostrándonos sus fuentes de inspiración tanto para las indumentarias como para los escenarios, como es el caso del cuadro *Una distracción de artista* o su autorretrato fotográfico realizado sobre los años 80.



Fotografía tomada por Matías Moreno de su hija María en el primer estudio; la disposición de los cuadros es la que debieron ver los catedráticos de la Institución Libre de Enseñanza en la visita que realizaron con Saturnino Milego en 1878.

Moreno había tenido ya un primer estudio en el barrio de San Andrés, cuya extensa descripción nos la proporciona Saturnino Milego, catedrático y compañero suyo, que se sintió profundamente impresionado tras la visita que realizó en abril de 1878 junto a otros catedráticos de la Institución Libre de Enseñanza. Es de gran interés la relación de objetos que describe, pues ropajes, vestimentas y detalles decorativos nos expresan la



meticulosidad con que el artista documentaba sus obras buscando la máxima fidelidad histórica:

*(...) Y el estudio de nuestro amigo Moreno, usted lo sabe,<sup>511</sup> aunque modesto y escondido allá en el fondo de una calle que va a ocultarse en el Tajo (como huyendo de las indiscretas miradas de una sociedad superficial) tiene cualidades dignas de estima y consideración. Tal vez la acogida que en aquella casa se nos dispensa aumenta los encantos que a nuestros ojos tiene el estudio, donde tan agradables horas pasamos; tal vez el sentimiento de la amistad suple con creces el esplendor y la riqueza que en otros estudios de pintor se encuentra. Pero el estudio de Moreno tiene lo que nuestra alma desea, lo que nuestro corazón ambiciona, lo que el templo del Arte reclama. El estudio de Moreno atesora los esfuerzos de un hombre de corazón y de inteligencia, de un hombre que vive por el arte y para el arte. El estudio de nuestro amigo prueba lo que Vd. como yo oiría con satisfacción de labios autorizados, en la visita, origen de esta carta: “Que la constancia y el talento se bastan para convertir un estudio en un verdadero museo o exposición de cuadros de primer orden”.*



Fotografías del Estudio de Moreno con sus hijas María y Carmen. A la derecha, su esposa Luisa en un aula de la Escuela.

En este mismo artículo Milego describe el mobiliario, cuadros y demás objetos, que junto a las propias obras de Moreno formaban parte de este primer estudio, que el pintor trasladó al del palacio de la Cava cuando las obras estuvieron concluidas.

*(...) Allí encuentra uno amontonados en admirable conjunto, elementos de todo género de cultura y civilización. Todas las edades tienen en el estudio su*

---

<sup>511</sup> Se refiere a Eugenio de Olavarría, pues el artículo es una carta abierta dirigida a él.

*representante; todas las esferas de la actividad su obra y sus productos; todos los progresos de la ciencia, del arte y de la industria su legítima expresión. La rica y cincelada armadura comparte con el mosaico los sitios de preferencia. Las obras maestras del bajo relieve, grabado y fotografía disputan al lienzo sus atractivos y una completísima y variada colección de objetos que en otras épocas sirvieron de ornato a estancias verdaderamente regias, alternan con la caprichosa vestimenta del hidalgo o de la dueña, del pastor o del príncipe, del militar o del monje, del noble o del vasallo. Allí el casco y la celada, la espuela y la lanza, el escudo y la coraza; armas de todas clases y de todas las edades, con riquísimos trajes y costoso mobiliario, hermosa agrupación de retratos y espléndida mesa cubierta de flores y frutas, libros, instrumentos de música, vajilla y mil y mil cosas que en vano intentaríamos enumerar. En el estudio se observa, al mismo tiempo, la marcha progresiva del artista; el desarrollo del genio; se sorprenden los primeros pasos; se refleja lo atrevido de sus concepciones. La copia de cuadros que admiran al mundo pueblan las paredes de aquella estancia, donde el pintor pasa las horas de su existencia acariciando ilusiones que alagan su corazón y vigorizan su espíritu. El dibujo sencillo y elemental de una mano o una cabeza, se compagina con el boceto, con la nota o apunte que en embrión anuncia la obra de muchas horas y de muchas vigiliass; el cuadro sin concluir hace muchos años indica el cambio del sentimiento en el artista o la pereza habitual del genio.<sup>512</sup>*

Una de las actividades más lucrativas realizadas por los pintores del siglo XIX fue el coleccionismo de antigüedades, a caballo entre pasión, inversión y negocio. Los pintores guardaban en sus estudios toda clase de curiosos objetos, lo que contribuía a despertar en los visitantes una sensación mágica de vuelta al pasado. El amor por las antigüedades surge como una epidemia desde finales del siglo XVIII, poniéndose especialmente de moda con la pintura de Historia en la que primaba el afán de reconstrucción arqueológica, necesario para conseguir el ambiente perfecto de los cuadros. En mayor o menor grado cualquier pintor o artista solía ser amigo de anticuarios y de coleccionar curiosos objetos. Los estudios de los pintores del siglo XIX eran lugares abarrotados de objetos artísticos de las más peregrinas procedencias y fueron siempre muy apreciados por los amantes de la literatura, que gustaban de hacer en ellos sus tertulias. Como ejemplos, el famoso taller de Fortuny en Roma, gran coleccionista de cerámica, el de Palmaroli, el *atelier* de Ignacio León y Escosura,<sup>513</sup> el estudio de Raimundo de Madrazo en París o el de Federico de Madrazo en Madrid. Remontándonos en el tiempo, podemos recordar la obra de Vicente María Esquivel, que representa a Zorrilla leyendo unos versos en su estudio.

Según afirma el profesor González López, el pintor Ignacio León y Escosura debió implicar a Matías Moreno en el negocio de las antigüedades, muy abundantes en Toledo por aquellos años. Añade además:

<sup>512</sup> Revista *El Nuevo Ateneo*, 1878, Saturnino Milego, “Una visita al estudio de Matías Moreno”

<sup>513</sup> Ignacio León y Escosura (Oviedo 1834-Toledo 1901) Es uno de los más brillantes discípulos de Federico de Madrazo. Se relaciona con Meissonier, Gérôme y Coignet, algunos de los pintores más influyentes de su época. Es uno de los más famosos pintores españoles en París, donde gozó de enorme prestigio. Amigo de Goupil y del famoso coleccionista William Hood Stewart. Vendió mucho en Inglaterra y sus obras se cotizaron a elevados precios, cayendo luego en el olvido. En su domicilio de París, a partir de 1890, reúne y vende antigüedades, a través de las cuales entabla provechosos contactos con los grandes coleccionistas de la época.

*León y Escosura fallece en Toledo<sup>514</sup> el 28 de enero de 1901, probablemente en uno de sus frecuentes viajes a la ciudad a la que acudía asiduamente con objeto de adquirir antigüedades y visitar a su gran amigo y discípulo Matías Moreno.<sup>515</sup>*

Moreno coleccionó obras artísticas, cerámica, armaduras y telas, en fin todos los objetos necesarios para mitificar un estudio de pintor; también se interesó por el mundo de la bibliofilia, atesorando bellos ejemplares, pues poseía los conocimientos necesarios para formar una colección artística, cosa que no estaba al alcance de cualquiera. La gran mayoría de los objetos de su estudio eran antiguos y de muy buena calidad; muchos fueron adquiridos por él a costa de esfuerzo en los primeros años; otros, en épocas más boyantes, comprados en París; y muchos proceden de los negocios con su primo Eduardo,<sup>516</sup> quien se dedicó durante algún tiempo a la compra venta de antigüedades. Gracias a la correspondencia que mantienen entre enero de 1892 y mayo del mismo año sabemos algo de estos negocios y del empeño de Eduardo por involucrar a Matías en el negocio como vendedor de objetos artísticos, pues era persona seria, conocida e influyente, circunstancia que a todas luces le era muy ventajosa. Moreno, encargado de la venta de las antigüedades, la mayoría de las veces acababa quedándose con ellas, pagándole a su primo el precio.

#### **Cartas a su primo Eduardo Valencia 29 de enero de 1892**

Oportunamente recibí tu cariñosa carta con el recorte del “resumen” que me acompañabas del que di cuenta a tío, así como del contenido de aquella de todo lo cual se alegró mucho. Por ahora las noticias son satisfactorias; pues todas las probabiidades son de que pasará a ocupar esa silla primada, vacante por defunción del Sr. Payá. Ayer salió para esa nuestro buen amigo D. Teodoro Gomez de Parrilla, capellán con el amigo Navas y mis cambalaches, tengo algunas cositas raras entre anticuarios. Trabaja conmigo á ver si sacamos fruto y provecho. Por esta nada de particular, el tío y demás familia, muy cariñosos recuerdos para ti y María y con besos de los niños, sabes te quiere de veras tu afmo. Primo.

#### **3 de febrero de 1892**

El díptico estuvo en Madrid el año pasado por abril o mayo unos quince días aproximadamente; lo llevo un amigo que lo tuvo depositado en una farmacia y entre otras delas personas que lo vieron fue una de ellas un sobrino del Sr ¿Danvila? Y otro que no recuerdo, que ofreció diez mil reales por él; yo mandé pedir veinte mil, tú ahora pide y

---

<sup>514</sup> El semanario republicano La Idea recoge la muerte del pintor: Esta semana ha muerto repentinamente en la calle de la escalerilla de la Magdalena el conocido pintor y anticuario D. Ignacio León y Escosura, que tenía su residencia habitual en París. Sentimos la desgracia por el interesado y por el señor Fraulatario en cuya casa ocurrió el percance. La Idea, año III, nº 82, Toledo, sábado 2 de febrero de 1901, p. 3.

<sup>515</sup> Carlos González López y Montserrat Martí, *Pintores españoles en París*, Barcelona, Tusquets, 1989, p. 151.

<sup>516</sup> Eduardo Moreno Caballero era primo de Matías y estaba afincado en Valencia, donde trabajaba en la administración diocesana a las órdenes del cardenal Monescillo y Viso, tío suyo.

vende como quieras; pues yo después de cumplir contigo sólo tendré que darle una buena gratificación a Navas que le tengo ofrecida por habérmelo proporcionado él entre cambalaches y cuentos.

Las tablas las conservo así como el arquita árabe incrustada en hueso (no en marfil) y otras varias cosas además de las que te decía; tú dime las que necesitas para darles salida y si no las tengo las buscaré porque el objeto es comprar y vender con ganancias; porque a nuestra edad ya necesitamos ahorrar algunos cuartitos para nuestros hijos. Hay muchas probabilidades de que el tío pase a ésa y entonces, si como es probable me lleva consigo, ya verás el museo que pondremos. Si sabes alguna noticia referente al asiento de tío, dímela enseguida para que no seas el último en comunicarla. Ahí llevas en este correo la magnífica pastoral que publicó ayer.

#### **Valencia 12 febrero 1892.**

Port ésta seguimos sin novedad y con la alegría de siempre al saber te encuentras bien en compañía de mi sobrina María.

Respecto al asunto del díptico, ya sabes que aparte de los cincuenta mil reales tuve que dar posteriormente mil trescientas pesetas más y todo por el entusiasmo que con tu consejo me infundiste diciéndome que se trataba de un objeto de muchísimo valor; así es que me parece has pedido poco dinero por él para lo que tú me decías. Con todo ya sabes que entre nosotros no puede haber cuestión tratándose de intereses y que puedes disponer del objeto a tu voluntad y claro talento. Besos de los niños a María.

#### **Val. 22 de febrero de 1892.**

Queridísimo Matías por lo que me dices en tu última veo que estás entusiasmado con el díptico y vuelvo a repetirte que saques de él el partido que puedas pero que de ninguna manera me lo compres tú, porque está demasiado visto aquí y aún en Madrid, aparte de las sospechas que tengo de que sea un trabajo moderno. Por todo lo cual, véndelo y no te hagas ilusiones de partirnos como buenos hermanos lo que saques por él, más de veinte mil reales; y mi última palabra en esto es dejarte en libertad de que hagas lo que quieras. Por lo que me dices de las acciones que tienes en la sociedad azucarera de Aranjuez, aunque esto sea meterme en la venta del escusado, me parece que debes poner a salvo tu capital, porque nadie tiene aquí conocimiento dicha empresa y todas las que son por el estilo concluyen mal. Esta es mi desinteresada opinión. Acerca del nombramiento de tío ya es cosa hecha su traslación a ese Arzobispado según todas las noticias extraoficiales que aquí tenemos. Dime qué clase de objetos quieres que te remita para seguir nuestro negocio de antigüedades; porque aquí hay algunas piezas de primera que pueden comprarse muy baratas por la esasez de dinero que tienen los anticuarios. Hay sobre todo un vidrio árabe esmaltado que si vendes el díptico, podré adquirirlo con un poco más del precio en que lo vendas y entonces sí que podremos decir que hemos hecho un negocio redondo; pues dicho vidrio está valuado por inteligentes en veinte mil pesetas y yo creo que lo podría comprar en seis o siete mil. Por esta seguimos sin novedad. Encarecido recuerdo de toda la familia en particular de tío y los niños, con un abrazo a María y tú sabes te quiere de veras tu afmo. Primo Eduardo.

#### **Valencia 29 de febrero de 1892.**

Queridísimo Matías:

Tío agradece mucho tus recuerdos y los de María y con encargo especial suyo tengo el gusto de comunicártelo; pues dice que por si alguna de las cosas le agrada ir a Toledo, es

porque toda la familia nos reunamos. Yo con estas esperanzas estoy muy contento. De su parte me ha dicho que te diga con reserva le saques un dibujo de las armas de esa catedral (es S. Ildefonso arrodillado y la Virgen rodeada de de ángeles que desciende a colocarle una casulla) para que se lo borden aquí en una mitra y además el escudo de Toledo para el mismo objeto. Todo esto por supuesto lo haces y me lo mandas con el mayor secreto y del tamaño que te indico en el papel adjunto; te prevengo que en cuanto a la forma del escudo quede a tu buen gusto si ha de ser redondeada u ovalada y pues la adjunta muestra sólo se limita a la longitud y latitud que cada uno ha de tener y nada más. Cuanto antes hagas este encargo será mejor, porque ya conoces el carácter de tío. Respecto al díptico ya puedes venderlo haríamos el gran negocio comprando enseguida por el precio de su venta el magnífico vidrio árabe esmaltado en colores de que te hablé en mi anterior; pues aquí hay un negociante que ya le ofrece a su dueño mil duros y me temo que con uyn poquito de esfuerzo que haga se lo llevará. Muchos besos ...etc

#### **7 de marzo de 1892.**

Mucho han gustado a tío los dibujos y con especial recomendación me encarga que te lo diga ; pero que guardes completa reserva acerca del particular hasta que oficialmente sea pública su traslación en ésa. Ahí te devuelvo la fotografía del escudo de Toledo, que es un ejemplar soberbio. Hoy comenzaré las diligencias para comprar el vidrio el que te mandaré por conducto seguro antes de cerrar el contrato de la compra, caso de que el dueño y yo lleguemos a un acuerdo. Para entonces, hablaremos del dinero. Besossssw

#### **28 de marzo 1892**

Estando en tratos con el vidrio esmaltado de que te hablaba en mis anteriores, pasó por ésta el barón de Roschidt y sin decirme una palabra, dicho dueño se lo vendió en nueve mil quinientas pesetas al expresado barón, faltándome a su palabra y a todas las leyes de la formalidad; por manera que no hay que pensar ya en el dichoso vidrio.

El anticuario Navas piensa salir dentro de unos días en busca de antigüedades or Murcia y Extremadura y me propone hacer el viaje por mi cuenta si no tengo inconveniente: para ello tendría bastante con unas dos mil pesetas de modo que si teparece con mil pesetas que tu pongas y otras mil yo, recuperaremos en parte lo que se nos escapado con el negocio del vidrio. Una de las cosas q'ue tienen idea de comprarme es una copa de cristal de roca del tamaño de las que ordinariamente se usan para el agua. Si crees que el asunto del díptico es negocio de más de cinco mil pesetas, puedes enviármelas, desde luego a condición de reintegrarte yo la diferencia caso de que tú no puedas realizarla en dicho precio; y entonces no necesitas mandarme las mil de que te hablo arriba porque te daría por mitad participación en las compras que me haga Navas y en dos tapices del siglo XVI con figuras profanas y atributos guerreros que tengo en tratos y que quizás adquiera en mil quinientas pesetas. Ahora decide tú lo que mejor te parezca en la seguridad de que podremos realizar algún buen negocio yendo los dos de acuerdo y dirigiéndolo con inteligencia. Con muchísima reserva te participo la grata nueva de que ya ha sido firmado el nombramiento de tío para arzobispo de ésa. Besos-

#### **12 de mayo de 1892.**

Oportunamente he recibido tus dos cariñosas cartas últimas, las que no he contestado antes por falta material de tiempo. Ante todo por esta seguimos sin novedad y tío se ha alegrado mucho con las noticias de tu última; respecto a nuestra marcha no será hasta después que lo pronuncien y esto según dicen lo hará su santidad a primeros de junio; por



manera que en julio próximo irá probablemente a Madrid y allí empezará que lleguen las bulas de Roma y las despachen en el ministerio de estado por todas estas dilaciones yo calculo que su entrada en esa no será antes de septiembre próximo y respecto a mi ida estaré como hasta hoy a lo que tío disponga; por más que creo será en su compañía. Acerca de los precios de los objetos que últimamente te mandé, ya te dije que cuestan todos ocho mil seiscientos ¿pesetas? y tu mejor que yo podrás calcular lo que se pueda sacar por ellos, sin embargo te voy a dar mi parecer por si lo crees conveniente. Los dos tapices como dices, están efectivamente restaurados aquí, pero me consta que proceden de la provincia de Cuenca así es que no son composturas del extranjero sino valencianas y retocados con fuchina<sup>517</sup>; los otros dos que tengo de selva también están restaurados aquí pero no tienen retoques de fuchina los que te mandaré a la brevedad posible, si quieres, vendes o no vendes esos; por los cuales debes pedir unos diez mil reales y si te dan más de siete mil quinientos véndelos enseguida. Del cacharro de Talavera creo que puedes pedir sesenta duros y si te dan más de treinta y cinco soltarlo. Respecto al esmalte yo creí que sería pieza de tres o cuatro mil si lo realizas en novecientos reales cambiaremos el dinero. Por último la cota de malla véndela en lo que puedas pues nos resulta en sesenta y cinco duros; y para tu conocimiento te advierto que es pieza rarísima y que por una igual que tiene un caballero de Játiva pide mil duros y de otra que había en Orihuela he sabido que la han vendido en seis mil reales; en esta no hay anticuario que las haya tenido. Si un día de estos me desocupo algo te mandaré los muebles que ya te dije y los objetos que tu consideres de fácil salida y yo tenga o busque aquí. Encarecidos recuerdos de toda la familia en particular de tío para ti y familia. Con besos de los niños y tú recibe un abrazo de tu afmo. Primo.

#### **Valencia 4 oct. 1892**

Ayer recibí tus dos cariñosas cartas del 1º de este y en tu nombre di la enhorabuena a nuestro querido tío, que agradeció mucho; pero me callé lo del sueldo del “Liberal” por no disgustarle y porque ya es oficial su nombramiento para Toledo aunque otra cosa digan los periódicos, lo cual a mi entender no es otra cosa que el derecho del pataleo. Te lo participo con la mayor reserva para que sepas a qué atenerte; pues si Dios quiere en el próximo octubre podrá hacer su entrada en ésta. Tengo dados mil reales en señal para comprar por cuenta de los dos, los dos tapices del siglo XVI que te dije el otro día; tienen figuras pequeñas como de una vara de altura y además uno de ellos atributos guerreros; cuando me envíes los fondos que dices realizará la compra y mandaré a Navas por los pueblos a que me compre antigüedades también por cuenta de los dos y Dios quiera adquiramos la copa der cristal de roca de que te hablé. El dinero puedes mandármelo por un talón de transferencia a mi nombre para el Banco de España en ésta, pues yo tengo cuenta corriente y así no te costará el giro ni un céntimo. Del tío y de toda la familia muy cariñosos recuerdos..... Respecto al negocio planteado conviene moverlo mucho, tu vendiendo ahí y yo comprando en ésta, de modo que cualquier objeto que te pidan y tú no lo tengas me lo mandas a decir y yo lo buscaré en esta para remitírtelo a vuelta de correo.

#### **12 de oct 1892**

---

<sup>517</sup> Colorante rojo derivado de la anilina, que se emplea en tinciones biológicas, industriales textiles y papeleras y otras aplicaciones.

Oportunamente recibí el total de transferencia de cinco mil pesetas a mi favor sobre la sucursal del Banco de España en ésta y al mismo tiempo compré los dos tapices que te mandé ayer por el tren mixto en doble-pequeña velocidad y cuyo talón te incluyo en ésta para que los mandes retirar de la estación. El precio de coste ya sabes que son mil quinientas pesetas y que si no tienes inconveniente vamos a partir ganancias y pérdidas. Además te mando en el cajón un esmalte del siglo XVI, la cota de malla de que en otras te he hablado y un jarrón de Talavera estilo Luis XVI. Todo ello, incluyendo los gastos de embalaje y portes con los precios de los tapices, resulta en ocho mil seiscientos reales: tú me dirás si quieres también parte además de los tapices en dichos objetos; porque sólo en la cota de malla veo un buen negocio; pues un tal D. Vicente Ferrer del pueblo de Onil en esta provincia, que tiene otra igual, pide mil duros de ella. Para destapar el cajón abre la tapa del fondo, opuesta a la que lleva tu nombre y ve con mucho cuidado, puesto que el jarrón de Talavera va envuelto en un tapiz, así como el esmalte en el otro; dentro de unos días te mandaré unos muebles preciosos, ya ves que no duermo. El nombramiento de tío ya está firmado por la reina, de modo que ya es un hecho su traslación según te tenía manifestado.....besosssssss

#### **Toledo 14 de junio de 1895.**

Factura de los tapices vendidos a Mr. Henry Kendal Thamn

Por dos tapices según convenio autorizado con dicho Sr. y D. Eduardo Moreno Caballero:

11.000 reales de vellón a deducir

El 10 por cien del precio referido al intérprete por su intervención..... 1.100 pts.

Retan a distribuir 9.900 DE cutos nueve mil novecientos reales corresponden la mitad es o sean cuatro mil novecientos cincuenta a . Matías Moreno y la otra mitad es a su primo D. Eduardo

Parte correspondiente al Sr. D. Matías Moreno 4950 reales

Percibido a cuenta por dicho Sr. Como garantías..... 600

Entrega en el día de la fecha al mismo Sr ..... 4390

Total .....4950

Toledo 14 de junio de 1895.

Lamentablemente no queda nada de aquel esplendor que admiró a sus visitantes; a causa de problemas económicos, su segunda esposa tuvo que ir desprendiéndose de la mayoría de los objetos que coleccionaba Moreno en su estudio como elementos de ambientación para sus cuadros: tapices, porcelanas, trajes de época, armaduras, etc; consta por ejemplo la venta del violín y violoncello, que fueron adquiridos por el pintor en París y de un díptico de marfil neobizantino de origen valenciano para lo que antes de decidirse a vender, la viuda consultó a Ricardo de Madrazo por carta sobre el valor y la autenticidad del díptico.

En la revista *El Nuevo Ateneo* del 14 de marzo de 1880 se publicó un artículo de José Ortega y Munilla titulado *Una visita al estudio de Matías Moreno, pintor toledano*. El artículo estaba comentado en la sección crónica de la semana por *Saltamontes*:

*Mis primeras palabras en la presente crónica han de ser de agradecimiento al Sr. Ortega y Munilla, distinguido escritor madrileño, que es hartamente conocido en España para que necesite presentarlo á mis lectores. ¿Quién no lee con avidez el*

*Madrid de los Lúnes de El Imparcial? Quién no se siente arrebatado por la magia de sus brillantes descripciones llenas de luz y de colorido?*

*No hace muchos días el Sr. Ortega y Munilla se hallaba entre nosotros. Vino a recorrer Toledo, conoció a Matías Moreno, visitó su estudio, y ante esos cuadros inimitables que parecen poemas escritos con un pincel mojado en lágrimas, se sintió inspirado y deseando dejar en las columnas de El Nuevo Ateneo una huella de su estancia en Toledo, un precioso ramo de esas violetas que tanto le gustan, escribió el artículo que verán en este mismo número nuestros lectores habituales.*



Fotografía de muy mala calidad del díptico de marfil que compró Matías Moreno a su primo Eduardo, vendido por su viuda. Se trata de una falsificación del siglo XIX.

La visita debió realizarse en los primeros días del mes de marzo, pues el artículo de Ortega y Munilla en el que se hace una poética descripción del artista, de su casa y de sus obras tiene fecha de 5 de marzo de 1880:

*En una de las clásicas rinconadas de Toledo, donde los árabes tejados se tocan (...) se ve una humilde puerta que al abrirse enseña los interiores de un morisco hogar. Allí vive Matías Moreno, un talento desconocido, que no lo será cuando la atención pública –esa sublime distraída madre de toda fama– se fije en sus cuadros. La amistad nos llevó de la mano hasta su estudio. Penetramos en él como amigos, pero poco tardamos en convertirnos en admiradores.*

*Matías Moreno es uno de esos artistas de alma bien templada que hace de la soledad consejera de sus aspiraciones. La recóndita calma del estudio ha servido á*

*maravilla para que se opere esa decantación prodigiosa del Arte. Allí ha ido formándose la estalactita de lo bello.*



Fotografía del *Atelier* de Ignacio León y Escosura en París, con varios maniqués colocados como modelos para un cuadro. Derecha, retrato dedicado: *á mi querido amigo Moreno, León y Escosura.*

Esta admiración por el estudio se deja traslucir en casi todos los escritos de sus amigos; siempre se les “cuela”, de una manera u otra, una alusión o una alabanza al estudio o al jardín. Gustavo Morales se refiere ya al estudio instalado en el palacio de la Cava: *En un altozano de esta barriada está el estudio que fue de D. Matías Moreno*<sup>518</sup> *Era por tanto romántico en sus gustos, en sus aficiones, en la vivienda que eligió llena de tradiciones de la desgraciada Cava*<sup>519</sup>

*¡Cuántas y cuántas inolvidables horas pasamos juntos, departiendo en aquel rincón de belleza maravillosa en que construyó su nido artístico Matías Moreno, lejos de los ruidos mundanales, entre peñascos brochados por líquenes y musgos aterciopelados y matas de romero con cuyas flores azules labran miel las abejas, con cuyo aroma se vivifica la fantasía del artista!*<sup>520</sup>

El pintor Ramón Pulido, en un artículo publicado en el número monográfico de la revista *Toledo* dedicado a Matías Moreno, describe sus impresiones personales:

<sup>518</sup> Gustavo Morales, “Así era D. Matías Moreno”, “Añoranzas”, revista *Toledo*, 1917

<sup>519</sup> Se refiere a Florinda “La Cava”, figura legendaria que se supone hija del Conde D. Julián u Olián, y de la que se enamoró el último rey godo, Don Rodrigo, y que según la leyenda se volvió loca. Antonio Escribano, “Así era D. Matías Moreno”, revista *Toledo*, 1918

<sup>520</sup> G. Morales, “Líneas consagradas a honrar la memoria de Don Matías Moreno” en *Toledo*, nº 95, año IV, 1918, pp. 79-80.

*Allí en su estudio, que su imaginación soñadora levantó sobre las ruinas del Palacio de Florinda están sus obras colgadas de los muros, sobre los caballetes y encima de los bargueños (...) Hemos pasado algunos ratos en ese estudio, hemos soñado y hemos sentido grandes emociones paseando por aquel perfumado jardín lleno de tilos, cipreses, mirtos, que él plantó por su mano.*<sup>521</sup>

Frente a una obra que él juzga de gran calidad, tras haber visitado su estudio, analiza la escasa valoración hecha por la crítica sobre la figura de Moreno, causa para él de su desconocimiento y postergación:

*No dos cuartillas como me pide Camarasa, sino un libro le dedicaría yo con sumo gusto a ese notable artista, porque, realmente, sólo su modestia, la injusticia de la crítica y la ceguera de los jurados fue la causa de que este pintor no brillara en su época con el esplendor que debiera. Porque hay que decir las cosas tal y como son, después de haber visitado su estudio y ver los cuadros, bocetos y dibujos que hay allí; en ellos se advierte que fue un pintor de cuerpo entero injustamente postergado en su época.*

Antonio Escribano, que volvió a ver el estudio tras la muerte de Moreno, comenta en la revista *Toledo*:

*Muchos y muy valiosos cuadros se conservan aún en el que fue su estudio, cuidados cariñosamente como un relicario de santos recuerdos, por su familia.*



Fotografías del Estudio de Matías Moreno en su casa del antiguo palacio de la Cava. A la izquierda, estado de deterioro en el que se lo encontró la familia tras la guerra civil, rotos los lienzos y las esculturas, además de muchas obras desaparecidas.

<sup>521</sup> Ramón Pulido, “Matías Moreno, pintor” en *Toledo*, nº 95, año IV, 1918, pp. 76-77.



### 6.3 SU BIBLIOTECA

Matías Moreno era un verdadero amante de los libros y fue a través de su lectura como adquirió una cultura vastísima; con él se podía hablar de cualquier tema, pues tenía siempre a punto la contestación adecuada. Por aquella época los libros eran todavía caros y no estaban al alcance de todos. Matías Moreno poseyó una buena biblioteca orientada a los temas de historia, bellas artes y literatura. Como todos los pintores de su generación adquirió obras de historia en busca de asuntos para los cuadros, como la *Historia General de España* de Modesto Lafuente, que poseyó en dos ediciones diferentes, una en cuarto y otra en folio. También la *Historia General del Arte*, de Montaner y Simón, editada en Barcelona en 1893, en folio mayor, por Federico Hottenroth. Esta obra es una auténtica joya por el color de las ilustraciones, el dibujo y la fidelidad histórica de las reproducciones.

Los tres tomos de *El Artista*, publicado por Federico de Madrazo y Eugenio de Ochoa, leídos en su época juvenil, le tuvieron por fuerza que influir durante toda su vida; Moreno valoraba enormemente estos libros que en sí mismos son un pequeño tesoro. Adquirió un soberbio ejemplar de *La Biblia* con láminas grabadas originales de Schnorr von Carosfeld, y dos o tres ejemplares más de distintas ediciones más corrientes.

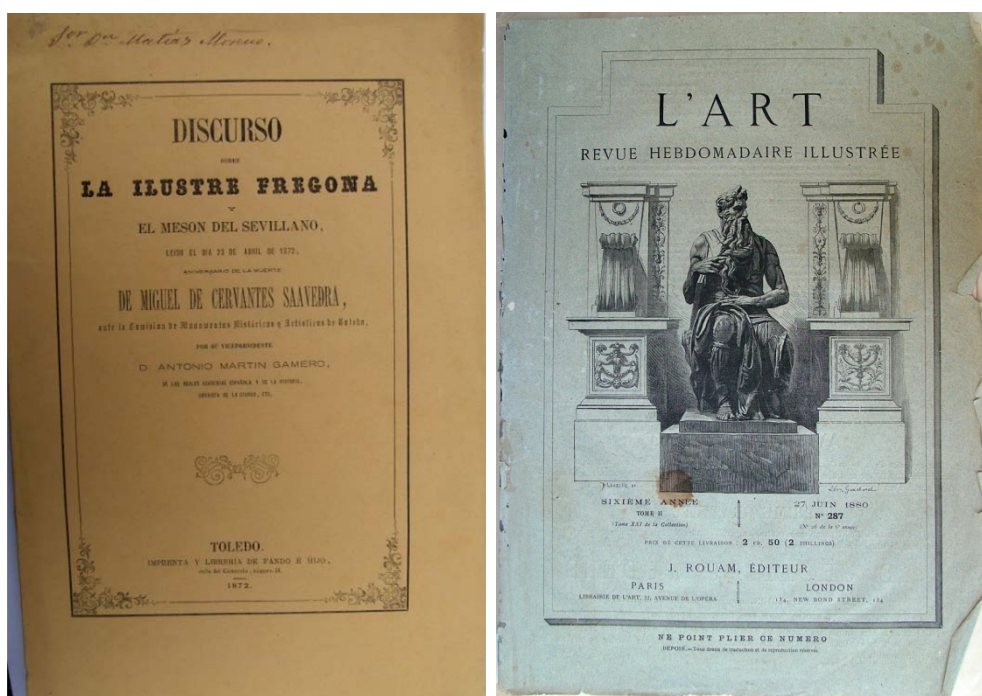
También era amante de la historia natural como lo demuestran dos colecciones de su legado, una de ellas incompleta, con sólo cuatro volúmenes en folio mayor por Brehm, y otra de la que también quedan tres volúmenes en cuarta mayor, es la del famoso naturalista francés Bufón.

Otras obras importantes que figuraron en su biblioteca fueron por ejemplo el *Museo Universal de Pintura y Escultura*, serie XVI, adornada con grabados del célebre Reveil, editada en Barcelona por Joaquín Verdaguer en 1841; constaba esta obra de doce tomos en cuarta menor encuadernados en piel marrón. Dos volúmenes de *Las Reinas Católicas*, del padre Florez, encuadernados en tamaño de cuarta con en piel teñida en rojo con adornos dorados editado en Madrid en 1761.

Le gustaban mucho la literatura y los clásicos, tanto españoles como extranjeros; tenía una lujosa encuadernación de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, editada con motivo de su centenario en Madrid en 1881. *La Divina Comedia* de Dante fue otra de las obras que le entusiasmaron; su esposa Luisa conservó este libro encuadernado en doble folio, de lujo, con grabados de Gustavo Doré y otra, aunque muy deteriorada, editada en París, grabada por Reveil e ilustrada con dibujos de Flaxman, que copió repetidas veces. Se hizo con un ejemplar en francés de *El Paraíso Perdido* de Milton, editado en París en 1870. También poseyó las obras completas de Moratín y de Espronceda, aunque en los dos libros no aparezca ni lugar de edición ni fecha. Las *Novelas Ejemplares* de Miguel de Cervantes editadas en Madrid en dos volúmenes, uno de 1879 y otro de 1892. *Los Eruditos a la Violeta*, de J. Cadalso, *Las Zahúrdas de Plutón* de Quevedo, Madrid, 1900, además de varias obras de su amigo el novelista Pérez Nieva, el *Compendio Histórico de las Repúblicas Antiguas y Modernas*, por Bulard, Vitoria, 1844, *Las Cartas Americanas* de Juan Varela, Madrid, 1889; *Viaje de Anacarsis a la Grecia*, Juan Jacobo Barthelemy, Madrid, 1847;; *La Biografía del Emmo. Sr. D. Antolín Monescillo y Viso*, Madrid, 1895, y la *Historia de la Conquista del Perú*, Madrid, 1851.

Obras de novelistas extranjeros como *Lettres de mon Moulin* de Alfonso Daudet, editada en París en 1894. *La Pastora Lammermoor* o *La Desposada*, de Walter Scott; otras novelas como *Quitin Durward*, editada por Gaspar y Roig, o *Aminta* de Torcuato Tasso, etc. También un volumen de *Arte y Letras* con el poema de O' Vallin *El Ángel de la muerte*, el de Schiller, *La canción de la campana* y la *Epístola Moral* de Andrada. Conservaba varias novelas históricas de autores hoy muy poco conocidos. Tuvo gran cantidad de pequeños volúmenes con diversos temas de la colección *Mejores Autores en la Biblioteca Universal* que se editaba en Madrid, oscilando la fecha de los volúmenes conservados entre 1877 y 1904, por lo que es fácil pensar que Matías Moreno estaba suscrito para reunir la colección completa.

Entre los libros de Arte guardó un *Compendio de Arqueología Artística* en tres tomos editados en Madrid en 1844. Un *Tratado de Pintura* de Leonardo da Vinci, en una edición realizada en Madrid en la Imprenta Real en 1784. Poseyó un *Tratado de Arquitectura* de Enrique de Arfe sin datos sobre el lugar de impresión y el año y un ejemplar del imprescindible tratado de arquitectura *De Re Aedificatoria* de Vitrubio, editada en Madrid en la Imprenta Real en 1787, en folio mayor en encuadernación de lujo. *El Arte en todas sus Manifestaciones* de Demetrio de los Ríos, editado en Sevilla, 1885; *Biografía de Salzillo*, de Fuentes y Ponte, Lérida, 1900; y *el Nobilísimo Arte de la Pintura*, de Jusepe Martínez, Madrid, 1866



Como regalo de su amigo Arturo Mélida atesoró una novela auténticamente arqueológica: *La Hija del Rey de Egipto* de Ebers, con acuarelas del propio Mélida, editada en 1882 por la Biblioteca de Arte y Letras, en Barcelona. También de la misma Biblioteca una edición con excelentes dibujos de la clásica obra alemana *Los Nibelungos*.

Un libro curioso y antiguo de su biblioteca es el titulado *Ocios del Conde D. Bernardino de Rebolledo, Señor de Irián*, del que sólo sobrevivió el tomo I, editado en

Madrid, en la imprenta de D. Antonio de Lancha en 1778; obra curiosa en tres tomos es la *Orictognosia* de Juan Federico Guillermo Wiedemann, en dos tomos editada en Madrid en la imprenta real en 1797. Igualmente varios manuales y diccionarios francés-español de diversas ediciones y un *Méthode d'Equitation*, París, 1850

Para terminar la relación, hay que mencionar los discursos pronunciados en la Real Academia de San Fernando, de la que fue correspondiente, aunque se conservan pocos ejemplares. De revistas como *La Ilustración Española y Americana* y *La Ilustración Ibérica* conservó algunos números encuadernados. Por último catálogos oficiales de varias exposiciones: del Salón francés de 1870, del 1880, de Brighton, de las Exposiciones Nacionales, del Círculo de Bellas Artes, etc.

De todas formas hasta nosotros han llegado muy pocos libros pues su viuda vendió muchos a coleccionistas, y otros desaparecieron con el tiempo y el abandono de la casa durante la guerra civil.

#### 6.4 MATÍAS MORENO, FOTÓGRAFO AFICIONADO.

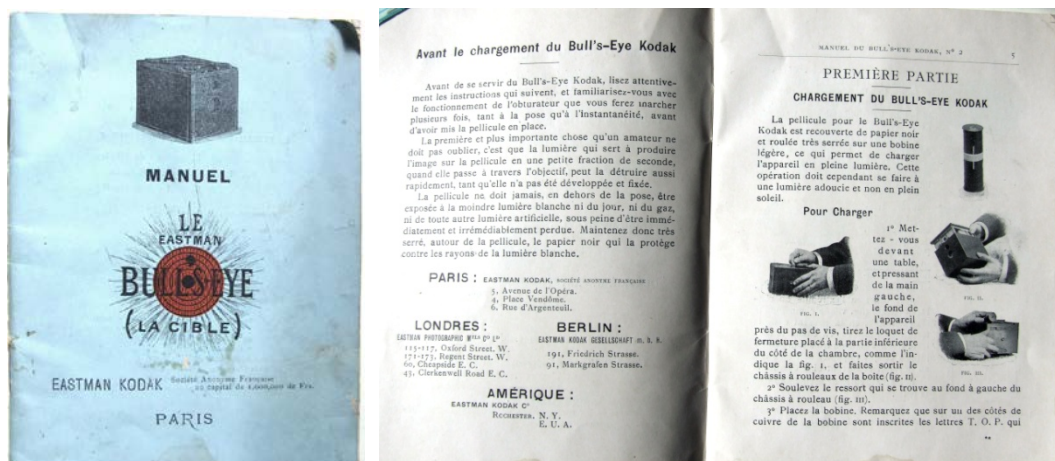
El nacimiento de Moreno coincide prácticamente con el de la fotografía, y su juventud se desarrolla en un momento en que el interés que despierta la fotografía hace que enseguida algunos arrojados intelectuales hagan lo posible por imitar el ejemplo de Barcelona, realizando la primera toma de imagen en Madrid<sup>522</sup>. Poco a poco se fueron instalando profesionales, e instalando estudios donde se realizaban daguerrotipos en Madrid. Podemos hablar de Charles Clifford<sup>523</sup> y Jean Laurent como los padres de la fotografía española aunque también están los Recuerdos y Bellezas de España, álbum de calotipos del inglés Tenison etc. En 1843 se afincan en Madrid Jean Laurent y en 1850 Clifford, siendo fotógrafo de la Real Casa desde el 53, realizando un reportaje del viaje de los reyes y fotografías de las obras públicas españolas con sentido propagandístico del progreso de la nación.

Los adelantos técnicos que se iban sucediendo en el campo experimental de la fotografía, tenían eco en nuestro país: el calotipo y sobretudo el descubrimiento de las placas de vidrio con colodión húmedo, hasta que sobre 1880, esta técnica se vio desbancada definitivamente por la placa seca de gelatina-bromuro, lo que deviene en la aparición de las cámaras de fotos portátiles y la gran cantidad de aficionados que van a dedicarse a la fotografía, agrupándose en multitud de sociedades fotográficas.

---

<sup>522</sup> Sobre la evolución histórica de la fotografía en España ver el documento *fotográfico, historia, usos y aplicaciones* por Juan Miguel Sánchez Vigil. Gijón, 2006.

<sup>523</sup> Sobre las primeras fotografías tomadas en España ver Teófilo Gautier: *Viaje por España*. Colección Universidad. Traducción de E. Mesa. Madrid. Espasa-Calpe, 1020. Tomo I,



Moreno compró material fotográfico para y en los mejores establecimientos colecciones de fotografías

La patente de A. Disderi de la *carte de visite* en 1854 y su éxito en Francia, en parte gracias a la moda que impone el propio emperador retratándose en el establecimiento, hace que la fotografía de retrato se haga enormemente popular, sustituyendo incluso a la tarjeta de visita en su función representativa y siendo objeto de coleccionismo. La producción alcanzó cotas elevadísimas lo mismo en Francia que en España, sobretudo en Madrid, donde a mediados del siglo empezaron a proliferar los estudios donde retratarse, localizados en las zonas más céntricas especialmente entre la Puerta del Sol y la Carrera de San Jerónimo.<sup>524</sup> Los reversos de las *cartes de visite* de la década de 1880 suelen mostrar juntas paletas de pintor y cámaras fotográficas que además de servir para asociar la fotografía a una disciplina científica, la aproximan a la pintura como categorías afines.

En la segunda mitad del siglo se definieron dos tipos de fotógrafos, el profesional, que solía regentar un establecimiento comercial, y el *amateur* o aficionado, que capta vistas urbanas o paisajes. A este segundo tipo perteneció Moreno, aunque con una orientación que trasciende la mera instantánea, puesto que utilizó la fotografía como instrumento auxiliar para la confección de sus cuadros.

El sistema utilizado por él fue el colodión húmedo que es una solución de nitrocelulosa en una mezcla de éter y alcohol. El *colodión húmedo*, introducido en la escena de la fotografía por Archer, en 1851, constituye un proceso que se basa en la sensibilización de una capa de colodión húmedo con nitrato de plata, debiendo ser expuesta y revelada en ese mismo estado. Su complejidad y difícil manipulación no

<sup>524</sup> Los datos de este apartado son de los siguientes libros y artículos: "La fotografía en Madrid" en *Actas del I Congreso de Hª de la Fotografía Española, 1839-1986*. Sevilla, mayo 1986; Publio López Mondéjar, *Retratarse en Madrid*, Madrid 1986 y Madrid, *Laberinto de Memorias, 1839-1936*. Lunwerf, Madrid 1999; Marie Loup Sogez, *Historia de la Fotografía*. Cuadernos Arte Cátedra. Madrid 1996. También edición de 2001.

impidieron, no obstante, que dominara las actividades fotográficas hasta la llegada de la placa seca, en 1871, e incluso en el caso de muchos aficionados como Moreno, hasta los primeros años del siglo XX.

El colodión es un explosivo que, como hemos visto, se transformaba en un producto fotográfico; todo el proceso debía hacerse muy rápido para que la emulsión se mantuviese siempre húmeda. Para realizar una fotografía se colocaba previamente la cámara enfocando la escena; luego se pasaba al laboratorio, donde se recubrían las placas de cristal del tamaño del chasis con el colodión yodurado, operación que debía realizarse con muy poca luz. La emulsión se vertía sobre la placa en posición horizontal, inclinándola rápidamente para que la mezcla se extendiera de forma uniforme, sin mojar el reverso. Luego se hundía durante 30 segundos en un baño de yoduro de plata para sensibilizarla; se escurría y se colocaba en el chasis cubriendo el reverso con papel secante y dejándolo herméticamente cerrado. Todo prácticamente a oscuras y con gran rapidez. El chasis, siempre vertical para que escurriera la emulsión sobrante, se colocaba en la cámara, comprobando de nuevo el enfoque, y por fin se abría desde arriba, quitando suavemente el tapón del objetivo. La exposición podía durar entre 2 y 20 segundos dependiendo de la luz y el tipo de objetivo. Para revelar la placa se retiraba el chasis de la cámara, se fijaba, lavaba y secaba la placa, protegiéndola posteriormente con un barniz para resguardar la finísima capa de colodión. Estos fueron los heroicos comienzos de la fotografía.

Moreno realizaba sus fotografías con dos cámaras diferentes; una grande para la fotografía de estudio y otra más pequeña y portátil, más moderna, con la que captaba los paisajes de Toledo y su provincia. Los formatos habituales de sus placas eran 9 x 12 y 13 x 18, aunque en ocasiones especiales empleó placas de mayor tamaño.

Laboratorio fotográfico. 24 de abril de 1885. Caja 31 / 8220.

Mélida solicita para las obras del Tránsito luz eléctrica para evitar peligros con el andamiaje y posibilidad de realizar fotografías; para lo cual presenta una lista en la que vienen materiales y precios de un laboratorio básico:

▪ Cámara y pie:	280 pesetas
▪ Objetivo G. A. Voiglander	165 pesetas
▪ Dos cubetas de hierro	14 pesetas
▪ Dos cubetas de porcelana	14 pesetas
▪ Una linterna de viaje	10 pesetas
▪ Un escurridor	4,50 pesetas
▪ Cuatro prensas	60 pesetas
▪ Probeta de 500 gramos	6,50 pesetas
▪ Lavador 15 x 18	9 pesetas
▪ Lavador 18 x 54	12,50 pesetas
▪ Fosfato de sosa, 100 gramos	1 peseta
▪ Hiposulfito de sosa, 10 kg.	6,50 pesetas.
▪ Acetato de sosa, 500 gramos	2,50 pesetas
▪ Cloruro de oro, 4 gramos	10 pesetas
▪ Bicloruro de mercurio, 100 gramos	1,75 pesetas
▪ Amoniaco, 1 litro	2,50 pesetas



▪ Papel sensibilizado, una mano	20 pesetas
▪ Placas, 10 docenas a 12,80 pesetas	128 pesetas
▪ Oxalato, 6 Kg.	12 pesetas
▪ Hierro, 2 Kg.	3 pesetas
▪ Peso y pesas	21 pesetas
▪ Una cubeta grande	10 pesetas
▪ Frascueta y embudos	12 pesetas
▪ Cuchilla para cortar el papel	1,50 pesetas
▪ TOTAL	805,25 pesetas + 3% de impuestos = 829,40 pesetas.

## 6.5. AMIGOS Y CONOCIDOS.

Desde 1870 a 1890 se sucede una etapa muy brillante para Matías Moreno, tanto en su vida social como artística. Es por así decirlo una época dorada que destaca por el gran número de amistades. Además de sociable, Moreno era un hombre amable, caballeroso, de buen trato y sobre todo un fiel amigo; pronto se granjeó por eso el aprecio de muchas gentes de todas las clases sociales, tanto personalidades como compañeros, alumnos o subalternos. Por su apuesta figura fue muy popular entre las damas.

Sería muy prolijo enumerar la cantidad de nombres que apuntan sus agendas con las direcciones de conocidos y amigos; algunos hoy resultan completamente desconocidos, otros sólo aportan un dato curioso y otros por el contrario, revelan el círculo social en el que se desenvuelve este artista. Las tarjetas de visita resultan en extremo curiosas al igual que las cartas. A mediados de siglo se popularizó la costumbre de regalarse entre amigos una fotografía dedicada a modo de tarjeta de visita, de las que Moreno, hombre cuidadoso, guardó muchas a modo de galería de amigos y conocidos. Coleccionó fotografías de cuadros famosos, españoles y extranjeros, presentados a diversas exposiciones, y sobre todo reunió todas las obras de Velázquez existentes en El Prado, lo que revela su auténtico culto a nuestro genial pintor.

Llevaba una libreta de pequeñas dimensiones con las señas de amigos y conocidos. Dentro de ésta encontramos por ejemplo las señas de su maestro Federico de Madrazo, que vivía en Madrid en calle de la Greda, 22, 3º. También están las de su compañero Raimundo de Madrazo, escritas varias veces y tachadas las distintas direcciones que tuvo en París; primero vivió en Rue L'Oratoire, más tarde en la Rue des Ecuries, hasta que encuentra su domicilio definitivo en la Rue Beaujon, 32, donde instaló su estudio. En esta dirección vivía el año 1897, en que Federico en una carta que escribe a Moreno le facilita las señas de su hijo. Están también las señas de su buen amigo Ricardo de Madrazo.

Moreno conservaba en su cuaderno las señas de Avenue de Champs Elysées, 152 poniendo debajo los nombres de Ricardo, Cecilia y Raimundo; también las señas de Isabel de Madrazo en París y por fin, para terminar con la familia Madrazo a la que conoce tan bien, las señas de Pedro en Madrid, que vivió en la calle Jovellanos y más tarde en Sordo, 23.

De las señas de sus amigos pintores podemos destacar las de Martín Rico, el inseparable de Fortuny, que le proporciona sus señas en España y Francia; las de Vicente Palmaroli, que vivía en el 35 Boulevard Rochechouart de París, donde tenía sus famosas tertulias artísticas mientras pintaba en su estudio. También las señas de su gran amigo Ignacio León y Escosura, muy dado a presentarse a todas las exposiciones nacionales, en las que ganó bastantes premios, y a todos los salones franceses aunque su mercado principal estuvo en Londres y Estados Unidos. Pintor de fama también y compañero como el anterior fue Joaquín Araujo, del que conservaba la dirección en Madrid y en París, dónde como era costumbre proporcionó a Moreno recién llegado a la capital francesa, señas de amigos y conocidos y le recomendó casas de venta de productos químicos y colores para los cuadros.



Dos *carte de visite* de su colección con un actor y el retrato de un pintor compañero suyo que no se ha podido identificar.

Anotó igualmente la dirección del estudio de Gabriel Maureta en la calle Espíritu Santo 47, y San Roque 12 y 14 de Madrid. Apuntó la de José Ortega y Munilla, literato y periodista, padre del filósofo Ortega y Gasset.

Está también la dirección de Eugenio de Olavarría, inseparable amigo de Moreno durante sus primeros años en Toledo, muy buen escritor y colaborador de varias revistas y periódicos de la ciudad, del que aparecen varias direcciones motivadas por los cambios de domicilio a que le obligaba su profesión militar; el último que apunta Moreno es en Madrid, como auxiliar de la Dirección de la Instrucción Militar en el Ministerio de la Guerra.

Dentro de la agenda encontramos las señas de tres ilustres políticos de la época; aparecen las de Ruiz Zorrilla, relevante figura del Partido Republicano, desterrado por Alfonso XII en 1875. Fue en París donde le conoció Moreno junto a Nicolás Salmerón, también republicano; Salmerón se apartó de la vida pública desde el golpe de Estado del general Pavía en 1874 cuando él era Presidente del Congreso. Marchó exiliado a Francia en 1875 e hizo causa común con Ruiz Zorrilla; desde este año hasta 1884 en que vuelve a Madrid, pudo tratarse con Moreno en la capital francesa. Por último aparecen las señas de Segismundo Moret, brillante figura del Partido Liberal, varias veces ministro y Presidente del Congreso y del Gobierno, que vivía en Madrid, en la calle Blanca de Navarra.

En cuanto a las señas de sus compañeros en el Instituto de Toledo encontramos las de aquellos con los que estaba más unido en sus primeros años, Saturnino Milego, catedrático y director de *El Nuevo Ateneo*, y su hermano José Mariano, periodista y abogado. Aparecen las del fotógrafo Lucas Fraile, uno de los que más trabajaron en Toledo junto con Ros y Casiano Alguacil que cambió su negocio a Madrid en 1903<sup>525</sup>.

Para terminar con esta enumeración hay que citar las señas de un personaje importante en la vida militar de la época, el General José Galbis y Abella, director de la Academia General que estaba ubicada en el Alcázar por aquel entonces; era gran entusiasta del arte y seguramente quien le encargó el díptico de San Fernando y San Hermenegildo con destino a las puertas de la capilla del Alcázar, que se dañó gravemente a causa del incendio de 1887 y se perdió definitivamente durante la guerra civil.

Entre sus amigos extranjeros destaca Carolus Durán, pintor francés al que Moreno admiraba profundamente, con el que compartía sus postulados estéticos de corte romántico y con el que pasó varias temporadas en Francia y España. Conserva así mismo las señas del matrimonio francés formado por Arnoul y Delphine de Cool<sup>526</sup>; él era pintor y escultor igual que ella, que además era especialista en pinturas sobre porcelana y en esmaltes sobre metal. Su hijo Gabriel fue también pintor. Delphine escribió en 1890 el *Tratado de pinturas vitrificables sobre porcelana*<sup>527</sup> del que se hicieron dos ediciones. Estos amigos le dedicaron varias fotografías, suyas y de sus cuadros. Cuando viajaba a París la dirección de Moreno es siempre la de la casa de estos artistas, Rue de Rennes 89, aunque no está claro si se alojaba en su casa o le alquilaban alguno de los pisos.

---

<sup>525</sup> El semanario *La Opinión* del 5 de febrero de 1903 publica una carta de despedida firmada por Lucas Fraile y que entre otras cosas dice: *me marcho sumamente agradecido de todo Toledo, y lo mismo en esta casa, que se queda al frente de ella mi hermano, como en la de Madrid, Calle de Sevilla nº 2, y carrera de San Jerónimo nº 29, siempre me tendrán con los brazos abiertos para recibir a mis toledanos de los que guardaré siempre en el fondo de mi alma gratos recuerdos.*

<sup>526</sup> Marie Marcelle Delphine Arnoul de Cool (1830- 1921), apellidada Fortín de soltera, nació en Limoges, siendo alumna de su padre; se casó con el pintor y escultor Arnould de Cool; en 1854 nació su hijo Gabriel que llegó también a ser pintor.

<sup>527</sup> Delphine de Cool: *Traité de Pintures Vitriifiables sur Porcelaine Dure et Porcelaine Tendre sur Émail. Émail genre Limoges*. 2<sup>o</sup> Edition revue et corrigé avec traduction anglaise. E. Dentú Editeur, Paris 1890. en la portada aparecen sus méritos: ex pintora de la manufactura real de Sèvres, escultora, pintora y directora de la Escuela de Dibujo subvencionada del primer distrito de la villa de París. Académica; con 20 medallas de Honor en los Salones de París, medalla de plata en la Exposición Universal y medalla de primera clase otorgada por la Unión Central de París.

También las señas del Director de Bellas Artes en París, encargado de recibir los cuadros para el Salón que se celebraba anualmente; escribe textualmente: *Monsieur Turquet, sous secretaire d'etat, directeur des beaux-arts, Palais de l'Industrie*, añadiendo que *se reciben los cuadros hasta el 20 de marzo para el Salón*. Otras señas muy curiosas son las de Mr. Hippolyte Destailleur, Architecte du Gouvernement, en las que escribe debajo: *Recomendado por Ricardo de parte de su papá*; naturalmente, se refiere a los Madrazo.

Por último las señas del famoso músico francés Emmanuel Chabrier, en las que escribe: *compositor de música recomendado de Astruc*.



Dos cartes de visite de su colección: a la izquierda el famoso fotógrafo Eugenio Disderi, inventor de la cámara de fotos con varios objetivos. A la derecha retrato del literato Mario Proth.

Además encontramos direcciones de fabricantes de linternas, casas de productos químicos para las fotografías y de la casa Wild, fabricante de cámaras fotográficas; parece que fue de aquí de donde se trajo a España sus dos cámaras, una grande de estudio y otra más pequeña, portátil; pudiera ser también que las comprara en la casa Banz, Optizien, que le recomendó Araujo. También señas de marchantes de colores como H. Vielle, del que escribe en su agenda: *Marchante de colores de que se sirve Martín Rico en París*. También: *Mi dorador y encargado en París Mr. Houssain*, que sería encargado de fabricar y dorar los marcos para las obras que Moreno pintaba en Francia; muchos de estos marcos franceses se los trajo luego a su estudio de Toledo.

El cuaderno contiene las direcciones de algunos de los más destacados marchantes de la época: Adolphe Goupil, Reitlinger de quien conservó una carte de visite dedicada; Mr. Koek Koek, pintor holandés que actuaba como *marchante de Londres*, Mr. Samuel P. Avery, *marchante de los Estados Unidos de importancia*, que se hospedaba en el hotel d'Orient de París. Arthur M. Groves, inglés, Mr. Blackler, *marchante de Boston*, el que

*compró los cuadros de Gabriel (de Cool) y finalmente Mr. Arthur Tooth, marchante de Londres, el primero, según dicen Mademoiselles Gouddrigues.*

Aparecen las señas de las galerías de arte, como la famosa casa inglesa Martin Colnaghi, Guardi and Continental Gallery<sup>528</sup> en la que tiene escrito debajo: *señas del marchante de Londres que compró “La Dueña”*, refiriéndose a un cuadrito suyo de pequeño tamaño pintado sobre tabla y titulado *Una Dueña Complaciente*. Quedan por último las señas de Wallis and Son, Franch Gallery, Londres; a esta sala envió cuadros varias veces y escribe detalladamente las condiciones: *Hay dos exposiciones, una al fin de septiembre y otra al fin de febrero. Si la obra se vende se cobra el 10% de comisión.*

Y por fin la más famosa casa inglesa dedicada solamente a exponer acuarelas: La Royal Society of Painters, Water Colours de Londres, en la que expuso repetidas veces. También escribe las condiciones:

*Cuando se quiere exponer se debe escribir primero al secretario diciéndole que se desea exponer. Cada artista no puede exponer nada más que tres o cuatro acuarelas. El marco y el margen deben ser de oro. Se deben mandar las acuarelas para ser juzgadas una semana antes del primer lunes del mes de marzo.*

Es de este cuadernito donde recoge las direcciones más importantes de un viaje de a Sevilla, es posible que con su hija y su residencia allí durante algún tiempo. Conserva tres direcciones de amigos suyos, uno de los cuales, José Villegas, era pintor; también la dirección del *Sr. Peña, marchante de colores baratos de casa de Vielle de París*; por último la dirección de La Gaditana, casa de huéspedes, en la calle Génova, 44. Desde luego, Moreno tiene firmada en Sevilla una obra, *La Petenera*, fechada en 1881, y varias litografías sobre el Hospital de la Caridad y temas moriscos vistos desde el prisma romántico y de una inmejorable calidad técnica. Domicilio apuntado en documento de 1867, Rue Childebert nº1, chez Mr. Ardí.

## 6.6. LAS TARJETAS DE VISITA

Son una gran cantidad de tarjetas, de las que muchas tienen nombres prácticamente desconocidos; otras sólo resultan una anécdota curiosa; las más importantes son las de sus grandes amigos los Madrazo, una tarjeta en la que tiene apuntadas las señas de un anticuario que le compró un violonchelo que poseía y que deja retratado en *La distracción del artista*. Hay una tarjeta de recomendación de Mario Proth<sup>529</sup> que traducida viene a decir: *Recomiendo mucho a Matías Moreno, pintor español de mis amigos a la atención de Mr. Allard*. En el reverso de la tarjeta: *Mr. Allard, marchante de cuadros, Rue de Siene*.

---

<sup>528</sup> Se refiere al coleccionista y negociante inglés Henry Martín Colnaghi que heredó esta actividad de su familia; a su muerte dejó una serie de obras y dinero a la National Gallery de Londres para la creación de una galería.

<sup>529</sup> Mario Proth. Fue un famoso publicista francés y colaborador en gran número de periódicos y revistas. Es el autor del resumen anual de las exposiciones celebradas en París (1875-79) bajo el título de *Voyage au Pays des Peintres*. Murió en 1891.



Otra tarjeta muy curiosa que conservaba Moreno pertenece al periodista toledano Francisco Navarro Ledesma, que hizo de cicerone en la visita de Mauricio Barrés en 1895; en la carta que escribe a José Cubas el 4 de junio de 1895<sup>530</sup> le dice:

*Días pasados he tenido aquí a Mauricio Barrés con su señora (o lo que sea) a quien he acompañado cuatro tardes por todos los rincones y pasadizos de esta M.N., M.L. e I. ciudad. Es un joven muy simpático y mucho más serio que la mayoría de sus compatriotas (...). Tuve con él las atenciones de rigor y parece que se marchó muy agradecido..*

## 6.7 RECETAS CULINARIAS DE MATÍAS MORENO.

Dentro de una maleta que perteneció a la segunda esposa de Moreno, Luisa Escudero encontramos casualmente, un cuadernito donde el D. Matías tenía apuntadas una selección de recetas. Es famosa su afición a la buena comida y sus problemas digestivos, que le llevaban al balneario de baños de Montemayor para intentar restablecerse mediante las aguas y un régimen severo de comidas. Luisa se lo reprocha a Moreno en una carta.....

Libreta manuscrita que da la impresión que es la que se apuntaba las recetas para cocinarlas él mismo; son las que le van gustando o se le van ocurriendo, que se apuntan de manera desordenada, como un cuaderno de trabajo; pueden darnos una idea del tipo de alimentación de una familia de clase acomodada, a finales del siglo XIX.

### **Patatas.**

Se cortan planas y muy finas. Se pone manteca alrededor y en el fondo de una sartén o cacerola se pone tocino magro cortado en lonchas muy finas, una capa. Sobre ésta, otra de patatas y encima otra de cebolla cortada muy finita y sal y pimienta. SE ponen tres veces patatas y cebolla y si se quiere más cantidad se vuelve a poner la capa de tocino cada tres capas de patatas y cebolla. Encima siempre ha de quedar una capa de tocino. Cuando está todo arreglado, se añade una cucharada de agua y se hace cocer a fuego lento arriba y abajo.

### **Ensalada de tomate.**

El tomate crudo se le quita la piel, se corta a rajas como el salchichón y se pone encima yerba de cerfeuil, pimienta, sal, aceite y vinagre como a la ensalada.

### **Tomate relleno**

Se limpia, se le hace un agujero como un dedal en medio, quitándole el corazón. El relleno se hace con la carne cocida, jamón, un poquito de chorizo, cebolla un poco, una miga de pan mojada en un poco de agua, un huevo, pimienta, sal y perejil, y lo que se quita de los tomates. A parte se pone manteca en la vasija o cazuela y con fuego abajo y encima, se hace cocer dos horas.

---

<sup>530</sup> Carmen de Zulueta: Navarro Ledesma, Madrid, 1968.

**Bistec a la marinera.**

Carne de vaca de solomillo o de cadera. Se parte en lonchas a través como de dos pulgadas,; se le quitan las fibras y el gordo y se le dan unos golpes en el tajo con la cuchilla. Se pone en un plato y se le pone, sal, pimienta y aceite, se vuelve y se hace la misma operación. Esto se prepara por la mañana para hacerlo por la noche. Sobre un fuego muy vivo se colocan las arrillas, las cuales se calientan un poco y se untan también con aceite para que no se agarre la carne. Se pone la carne y cuando suben unas burbujitas de la sangre, se vuelve y se asa lo mismo.

**Bistec**

Cortada la carne, se pone en la sartén manteca; cuando está muy caliente se pone la carne con sal y pimienta, cuando está se vuelve y se pone además un poquito de perejil.

**Otro**

Se hace lo mismo pero sin perejil, se pone la carne en un plato caliente al lado del fuego, que no se enfríe y en la misma sartén se pone media cucharada de harina, se coge un cebolla con el tenedor y se revuelve con ella la salsa, apoyando mucho para que suelte el gusto o jugo; enseguida se echa una copa de vino de madeira o jerez. Se mezcla y en cuanto está caliente se echa sobre la carne. Si hay setas o trufas se hacen poner al mismo tiempo que la carne, cortadas muy finas.

**Lengua en escarlata para tomar fría.**

Se le quita el gañote, se asa en un fuego vivo para quitarle la piel, y además de ésta se le quitan los tendones. Cuando está así preparada se golpea en el tajo. Se le frota bien toda ella con dos onzas de salitre que se le deja y se le pone sal molida en toda. Se la coloca en una cazuela pequeña para que esté recogida y se pone pimienta en grano, clavos y hojas de laurel. Se vuelve y se hac la misma operación. Se tiene así preparado 7 u 8 días, teniendo cuidado de volverla cada dos, sin tocarla con la mano, con una cuchara de palo. Después se saca como está pero sin el agua que suelta. Y una hojita de laurel que tenía, se pone en un puchero o cazuela grande, a hervir unas 5 horas con el agua suficiente para que no haya que añadir. Luego se deja enfriar.

**Guiso Isidori de alcachofas.**

Se cortan, se entreabren y se introduce sal, pimienta, ajo muy picado con perejil y hierbabuena. Se introducen en una cazuela que tenga dos tercios de ellas y agua. Se ponen a hervir y se echa dentro de las alcachofas aceite. Se cuecen una media hora, teniendo cuidado que el hervor no penetre en la alcachofa. Abren la gana de comer.

Nota: si hay anchoas, se introducen picaditas.

**Modo de hacer la manteca para guisar.**

Dos partes de manteca de cerdo fresca. Una parte de la grasa que está alrededor del riñón de ternera, y otra parte de lo mismo de vaca. Se corta en pedacitos y se pone a cocer unas cinco horas, revolviendo con una espumadera a un fuego lento. Tiene que estar reluciente como un espejo, si nó no está. En el fondo una cucharadita de agua (se pone un poco salada). Las partes que no se funden se preparan en un colador para aprovecharlo. Se conserva en botes grandes barnizados blancos. Se echa cuando está caliente, y cuando se enfría se pone una capa de dos dedos de sal en grano para que se conserve mejor. Las partes sobrantes que no se funden, son buenas de esta manera: se le añade un chorizo, un

poco de lomo, de pica todo, se cuece, se pone sal y se conserva lo mismo poniendo un poco de manteca encima en vez de sal.

### **Sopa de Yervas**

Se ponen las hierbas en agua caliente a cocer y un poco de manteca, con sal, y se echa sobre el pan. Si hay huesos se echan a cocer también.

### **Sopa**

Una cebolla cortada en rajas muy finas, una o dos patatas cortadas lo mismo. En una cazuela o sartén se pone un poco de manteca de cerdo; cuando está caliente, se echan las cebollas y patatas a cocer hasta que están doradas. Se pone sal y agua y el cerferuil que estará muy bien picado.- Se cuece media hora. Se pone el pan y se echa el caldo.

### **Otra.**

Una libra de carne de vaca o carnero; un chorizo, una col entera bien lavada en agua caliente, cuatro patatas enteras, y zanahorias enteras, dos, dos nabos, una hoja de laurel, seis puerros. Se pone todo en un puchero con bastante agua fría (dos litros) y se cuece seis horas a un fuego muy lento. Si el agua disminuye, se añade agua caliente para que no deje de cocer.

### **Sopa con queso.**

Una cebolla grande picada bastante frita en manteca hasta que esté dorada. Se pone sal y agua y se cuece media hora. Dentro de la sopera o plato se pone queso rallado.

### **Panecillo relleno**

A un panecillo de aire se hace un agujero por la parte inferior, se le extrae por él la miga y se guarda el disco que resulta del agujero para taparle después. Se ponen a cocer gallina, jamón, perdiz, sesos, carne de ternera. Después de cocidas las carnes se guarda el caldo y con la carne y yemas de huevo cocido se hace una masa que se une con huevo crudo; se pica un poco de perejil y un poco de ajo; se espolvorea con pimienta. Toda esta masa se introduce en el panecillo y se le ata para que no se caiga: se le echa el caldo al panecillo para que se esponje, se reboza en huevo y se fríe.

### **Fiambre**

Para una libra de lomo de cerdo medio de hígado del mismo. Se pica lo más menudo posible y se revuelven dos huevos, se espolvorea con pimienta y sal la cantidad suficiente. Se coloca esta masa en un molde de flan que estará revestido de lonchas muy delgadas de tocino poniéndola a cocer al baño de maría. Se pasa una aguja hasta ver si está cocido al sacarlo se quita el tocino que puede servir para otra cosa.

### **Trufas blancas a la italiana**

Lávense, enjuágense y con la punta de un cuchillo, sepárense los puntitos negros de su superficie. Córtense en ruedas lo más delgadas que sea posible y caliéntense sencillamente en el acto de servir en la salsa o aderezo que deban acompañar. También se sirven en ensalada. En tal caso, una vez cortadas en ruedas, pónganse al fuego de una sartén con aceite y un ligero puré de anchoas y háganse saltar al retirar de la lumbre la cacerola.

### **Perdices estofadas**

Desplumadas y limpias rehóguense en una olla con aceite, cebolla picada, una cabeza de ajo y especias. Agréguese vino blanco o una cucharada de vinagre superior. Cúbrase la olla con papel de estraza y encima una cazuela llena de agua hasta que la cocción sea completa.

### **Salsa tolosana**

Háganse hervir en agua salada diez o doce dientes de ajo mondados sin dejar que llegue a completarse su cocción. Escúrranse. Pónganse en una cacerola con jugo de pollo asado. En cuanto adquieran color, mójense con un vaso de buen caldo. Déjese menguar de mitad a fuego no muy vivo para que se termine a la vez la cocción de los ajos. Trábense entonces el líquido con miga de pan seco. Agréguese dos naranjas amargas, cortadas en ruedas sin cáscara ni pepitas y diez minutos después retírese de la lumbre y sírvase.

### **Conservación de los tomates**

Elíjanse sanos y maduros. Límpiense perfectamente con un paño. Colóquense en un recipiente casi lleno de una mezcla de 6 partes de agua 1 de vinagre y 1 de sal. Cúbrase con una capa de aceite de un centímetro de espesor. Con este procedimiento los tomates se conservan largo tiempo con su color natural y abundante jugo.

### **Lebratos salteados con hierbas finas**

Después de haber pasado por manteca un buen picado de perejil, escalonias y setas, añádanse los miembros de dos lebratos con pimienta, sal, nuez moscada y un ramito compuesto. Hágase saltar todo a buen fuego. Mójese con un vaso de vino blanco, déjese cocer por espacio de veinte minutos entre dos lumbres. Espolvoree ese con harina, añádase un pedazo de gelatina de carne, el zumo de un limón y una cucharada de manteca. Dispóngase en la fuente y sírvase.

### **Cardos con queso**

Escáldense, córtense en pedazos de cinco o seis centímetros y colóquense por capas en una cacerola plana. Espolvóreese cada capa con queso de parma rallado y rocíese con un poco de salsa bechamel. Termíñese con una capa de esta salsa espolvoreada de queso y cubierta de manteca. Déjese tostar entre dos fuegos y sírvase muy caliente.

### **Plátanos verdes fritos**

Elíjanse de buen tamaño, móndense y báñense en zumo de limón. Córtense en delgaditas rebanadas y pónganse a freír en manteca muy caliente. Sírvanse solos o acompañando a otro plato adecuado.

### **Filetes de conejo a la milanesa**

Tómense diez o doce filetes debidamente preparados y aplanados, pásense por manteca derretida y cúbranse de miga de pan y queso de parma rallado. Pónganse a cocer a buen fuego en manteca muy caliente. Así que vayan adquiriendo buen color, escúrranse y colóquense en la fuente formando corona, sirviéndolos con una salsa de tomate o si se prefiere, salsa picante.

### **Sopa de ajo**

Se fríe ajo y un poquito de cebolla; cuando está frito se echa un poco de pimentón y agua proporcionada a la sopa que se quiera. Se echa el caldo, se echa el pan y que cueza bien.

### **Jamón en dulce (otro)**

Se le quita la corteza y el hueso poniéndolo en una vasija cubierto de agua por espacio de veinte y cuatro horas. Después se muda el agua y le hace cocer durante hora y media con un polvo de pimienta, hojas de laurel, romero y un par de ajos. Cuando haya cocido se le quita todo y se pone cada libra de jamón medio cuartillo de vino blanco y una cucharada de azúcar, dejándolo cocer hasta que se consuma el vino: entonces se pone a escurrir o prensar y cuando está enjuto se le echa azúcar por encima y con una badila o plancha caliente se le pasa por encima para tostar el azúcar.

Nota: si el jamón es menor de tres kilos, con un par de horas en el agua es bastante y si es viejo se le tiene más en agua.

### **Carne mechada**

De cadera, de lomo bajo o de tapa. Se limpia, se lava, se introducen trozos de jamón o tocino con perejil y ajo. Si se quiere se golpea, se echa sal y dos granos de pimienta y se revuelve en harina. Se pone el aceite como cosa de una parrilla o menos. Se dora la carne y se pone agua hasta cubrir la carne y a cocer como dos o tres horas, que quede reducida el agua a una salsa. Si no se cuece se añade agua.

### **Otro modo, encebollada**

Hecha la misma operación se fríe cebolla, cuando está frita se saca. Se dora la carne y cuando está se le echa la cebolla machacada con ajo y perejil.

### **Carne encebollada (otra)**

Se fríe cebolla y se saca. Se machacan dos granos de pimienta, un ajo y perejil y la cebolla frita, se rehoga muy bien la carne. Se cubre de agua y se le echa lo que se ha machacado. Se cuida de moverla de vez en cuando, hasta que queda con poca salsa.

### **Carne mechada (otra)**

Se introducen pedazos de jamón y tocino y ajo y perejil. Se machacan dos o tres granos de pimienta y se mezclan con la sal espolvoreando con esto la carne, se reboza en harina y se rehoga en la sartén. Una vez rehogada se pone en la cacerola bien cubierta de agua y se hace cocer dos horas o más.

### **Filetes rellenos**

Se parten los filetes delgados, se pica un poco de jamón y perejil, se pone dentro, se envuelve, se atan, se rebozan en huevo, después se enharina, se fríen, se les echa agua o caldo, se les deja cocer bien; se hace la salsa con pan frito, perejil y harina tostada.

### **Filetes con vino**

Se maceran, se les echa sal, se revuelven en harina, se rehogan uno a uno, se ponen cubiertos de agua, se machaca pimienta, perejil y ajo y se echa. Cuando están medio cocidos se echa para un kilo de carne una jícara de vino. Se pueden hacer también sin el vino y como la pepitoria.



### **Torrijas**

Se parten de pan que sea esponjoso en rebanadas, y se mojan en leche o en vino blanco, luego se mojan en huevo o se fríen sin huevo, y también se les puede hacer almíbar para que estén más esponjadas. Se pueden tomar también sin almíbar echándolas un poco de azúcar por encima.

### **Ensalada de zanahorias**

Se cuecen, cuando están, se fríe aceite, ajos y un poco de pimentón, se rehogan y ya.

### **Guiso gallego**

Se cuecen judías el día antes, luego se cuecen nabos; se toma lomo de cerdo y se parte muy menudito, se fríe. En el aceite del lomo se deja que den unos hervores y ya está.

### **Cabrito en salsa**

Se rehoga el cabrito con un polvo de sal, pimienta y clavos; se le echa la cantidad suficiente de agua. Se machaca perejil y ajo y se deslíe con un poquito de vinagre que se le echa por encima, se da una vuelta, se le deja dar un hervor y está.

### **Perdiz en estofado**

Por cada perdiz se echa una jícara de aceite y otra de vinagre o de vino blanco, cebolla gorda, una cabeza de ajo, un par de hojas de laurel. Se pone en un puchero o cazuela, se tiene mucho cuidado de moverlo de vez en cuando. Cuando está rehogada se le añade agua y se deja cocer hasta dejarlo casi en la grasa.

### **Cocinero de San Bernardo, jamón en dulce**

Se tiene dos días en agua, luego se cuece con vino blanco y cebolla, hinojo, y un clavo, tomillo, mejorana, laurel, romero, y una manzana o pera si la hay. Se quita el hueso y se le echa en azúcar y el vino de jerez. Se prensa, se quita la corteza y se tuesta el azúcar con una badila.

### **Receta sin título (masa frita)**

Una taza de caldo del cocido, otra de manteca fresca sin sal, harina, cantidad suficiente para hacer una masa que se extiende con un cilindro de madera, dejándole el grueso de uno o medio centímetro. Se corta en trozos de la figura que se quiera. Se coloca en ellos un trozo de jamón o de dulce, etc., y se fríen en aceite fuerte o se ponen al horno. Después se espolvorean con azúcar.

## **6.8 SUS ANÉCDOTAS**

De entre las cosas que todavía recuerda la familia hay una serie de pequeñas anécdotas, a título curioso, además de las que cuenta en su artículo Antonio Escribano y, sobre todo, su amigo Fernando Sánchez, el médico que prestaba sus servicios en el manicomio, conocido en Toledo como *el Nuncio*; era un médico de gran fama y fue llamado incluso desde Vitoria para emitir diagnóstico sobre el caso célebre “sacamantecas”.

Matías Moreno tenía una buena bodega particular que situó dentro de las caballerizas y según una factura hallada, guardaba entre otros vino que le traían directamente de Valdepeñas; pero no sólo bebía vino sino que se hacía traer agua de una de las fuentes más famosas de Toledo, la fuente de la Parietaria, que estaba situada cerca del puente de San Martín y que la gente de Toledo llamaba siempre “la Paletaria”.

Según dice Guerrero Malagón en su discurso sobre la vida y obra de Matías Moreno: *No había concierto importante ni estreno de ópera en Madrid, en los que no estuviera presente con su gran entusiasmo y su debilidad de hombre dolorido.* Al pintor le gustaba mucho la música y tocaba la guitarra interpretando con gran sentimiento cantares populares; su guitarra fue hecha expresamente para él en Sevilla en la célebre casa Soto y Solares y tenía incrustaciones de nácar en las clavijas y parte superior del instrumento, y abajo, en la caja de resonancia, una pequeña paleta de pintor. Este instrumento desapareció durante la guerra.



Matías Moreno, dentro de su estudio, para ayudarse a pintar y no cansar a los modelos tenía un maniquí de tamaño natural traído de París, muy bien hecho y al que vestía con las ropas adecuadas en cada caso, pero que desapareció sobre los años sesenta.

Utilizaba pinceles de buena calidad habitualmente comprados en París y dos paletas, una muy grande, de unos 80 centímetros para los cuadros de buen tamaño y otra más pequeña, de unos 45 centímetros que era la que usaba de forma más habitual por ser más cómoda.

En el Nuevo Ateneo se narra una anécdota titulada *Tres días de Caza* que narra el inicio del viaje a una finca de Talavera de la Reina para participar en unas jornadas cinegéticas, aprovechando el puente de Todos los Santos. Joaquín Cortés y Federico Latorre no pudieron asistir por encontrarse enfermos; esta es la razón de la dedicatoria. A continuación se reproduce un curioso fragmento del artículo que alude a Matías Moreno:

*Decidirnos a partir y pensar en los preparativos de caza solo fue un instante. ¡y qué preparativos los nuestros! Si exceptuamos al amigo Álvarez Trejo, que es un cazador de verdad (...) los demás expedicionarios más parecíamos turistas que cazadores (...). Matías Moreno, atraído a la expedición con la perspectiva de unas cuantas vistas panorámicas, -porque Moreno hasta en sus regocijos quiere rendir culto al arte- se había limitado a colgarse de los hombros un magnífico ranglán con esclavina, a lo Sullivan, a coger la caja de colores, con siete tablitas preparadas para otros tantos apuntes, y a guardarlo todo en el maletín, sin olvidar alguna ropa blanca (¡cómo sonreirán los cazadores de verdad!), indispensable para aparecer curiosos y acicalados ante los conejos. Saturnino Milego (...) aún había sido más parco en sus preparativos: coger la capa y la gorra de abrigo y decir ¡en marcha! Y pare V. de contar. Y si es el que redacta estos apuntes, nombrado por aclamación cronista de la cacería, no hubo menester más que su cartera de reporter, un buen fajo de cuartillas en blanco y dos lapiceros (...). ¿Quién había de creer, al vernos pasar por Zocodover el sábado 30 de octubre en la noche, dirigiéndonos a la central de los coches de Talavera, que íbamos de caza con tales preparativos? Y sin embargo, íbamos. Porque “el hábito no hace al monje”.*

*(...)Decidirnos a partir y pensar en los preparativos de caza, todo fue un instante. ¡Y qué preparativos los nuestros! Si exceptuamos al amigo Álvarez Trejo, que es cazador de verdad y que cuando se aleja de su cátedra de agricultura, dedica los ocios a esas excursiones cinegéticas, provisto de cuantos atavíos y útiles reclama la profesión; los demás expedicionarios más parecíamos “turistas que cazadores en el instante de la marcha.(...) Matías Moreno, atraído a la expedición con la perspectiva de unas cuantas vistas panorámicas, -porque Moreno, hasta en sus regocijos quiere rendir culto al arte- se había limitado a colgarse de los hombros un magnífico ranglán<sup>531</sup> con esclavina, á lo Sullivan, á coger la caja de colores y á guardarlo todo en el maletín, sin olvidar alguna ropa blanca (¡cómo sonreirán los cazadores de verdad!), indispensable para aparecer curiosos y acicalados ante los conejos.*

Continúa describiendo la indumentaria elegida por Saturnino Milego, director del Nuevo Ateneo, o sea la capa y la gorra, y la suya, al ser declarado por sus amigos cronista oficial de la cacería *que consistió en su cartera de “reporter”, un buen fajo de cuartillas en*

---

<sup>531</sup>Abrigo de hombre, holgado, con esclavina, que se usaba a mediados del siglo pasado. También se podía denominar Raglán.

blanco y dos lapiceros, sin olvidar su correspondiente capotón y cuello de pieles con la clásica gorra de lana. Continúa diciendo:

*¿Quién había de creer, al vernos pasar por Zocodover el sábado 30 de octubre en la noche, dirigiéndonos a la central de los coches de Talavera que íbamos de caza con tales preparativos?*

*(...) De tal suerte inauguramos nuestra expedición, al dar las nueve y media de la noche del 30 de octubre de este año de gracia, y así abandonamos la imperial Toledo, semi-prensados y a las mil maravillas, dada la crudeza de la estación. (...) Por cierto que en lo de semi-prensados no digo verdad si he de recordar la frase que prorrumpió el representante de la empresa, el cual, encendiendo un fósforo y pasando la revista de ordenanza a los viajeros, al preguntar cuantos íbamos en el interior y oír la contestación, exclamó: ¡Nada más que doce!..... Y*

*Embanastó dos pasajeros más, y aún nos dijo: “¡Vaya, cierren vds, y buen viaje, que no meto más”!..... ¡Oh generosidad inconcebible! ¡Catorce viajeros solamente dentro del coche grande! (...) Conste, pues que no íbamos semi-prensados sino muy holgadamente, los catorce mártires y que he rectificado muy a tiempo. Y ahora, a Cabañas, y pasemos las dos horas de camino entonando los aires zarzuelescos más escogidos. Sobre todo, con estos vaivenes no dejamos de recordar el popular coro de “Marina” (...) Aunque rabie Trejo que no transige sino con la música clásica, y Moreno dormite, pensando en los paisajes que le esperan. Ya en la estación de Cabañas sustituiremos el incómodo vehículo por el comfortable departamento de primera clase del tren...*

Y ahí se acaba, dejándonos con la intriga de conocer el final de la simpática historia..



Paisaje toledano, por Matías Moreno. Óleo sobre tabla.

Otra anécdota de sus últimos años está referida por Magdalena Castaños<sup>532</sup> en la biografía de su padre:

*(...) En cuanto a su afición por las artes plásticas y su rara habilidad de trazo, se manifestaron en él con gran precocidad, siendo sus dibujos ocasión de disputas entre los compañeros de colegio (...) Este don natural sí que fue encauzado debido a una casualidad: tendría unos 8 años cuando salió pertrechado de carpeta, papel y lápices a la plaza de Santa Cruz, con pretensión de dibujarla, momento en que acertó a pasar por allí don Matías Moreno, primer director de la Escuela de Artes y Oficios y gran artista. Hizo entusiastas elogios de aquellos trazos, animándole e interesándose cerca de sus padres para que le permitieran dedicarse por completo al arte. Sus profesores de la Escuela de Artes y Oficios de esta ciudad fueron don Ángel Bueno, don Federico Latorre y don Matías Moreno.*

Fernando Sánchez nos cuenta dos anécdotas dignas de un romántico de principios de siglo:

*Una mañana del mes de mayo Matías Moreno recorría las calles de Toledo acompañado de dos señoras jóvenes y bellas y de mi cuñado, el escritor y entonces archivero municipal de la ciudad, Julián Castellanos, que conmigo formaba parte de la artística excursión (...). Matías, oficiando de cicerone, nos hacía notar toda la enorme variedad de líneas de las calles, toda la esbeltez de las agujas góticas, de sus templos y las volutas de sus ventanas ojivales (...). El artista nos detenía haciéndonos apreciar detalladamente todas las bellezas del cuadro. En la calle del Hombre de Palo las dos mujeres se adelantaron en términos que parecían marchar solas; nosotros a bastante distancia las seguíamos. De repente, dos hombres jóvenes y fuertes, uno de ellos de aspecto rufianesco, dobló la esquina del Arco de Palacio; el último de aquellos, al ver a las jóvenes cuya espléndida belleza atrajo su atención, osadamente se dirigió a ellas haciendo un ademán atrevido y profiriendo unas frases que no entendimos. Rápidamente, sin descomponerse, Matías se dirigió al brutal ofensor de las damas y levantando su mano la dejó caer sobre la mejilla del rufián, que rodando por el suelo y aturdido apenas se atrevió a balbucear unas palabras que no oímos, porque incorporado a nosotros el hidalgo artista, continuó impassible la conversación como si nada hubiera pasado. Aquel acto caballeresco de viril energía y serenidad admirable no fue el último que presenciáramos en el curso de su vida. Matías, que era muy aficionado a contemplar y recorrer las calles de Toledo en las noches de luna clara, más de una vez hizo sentir el peso de su brazo a algún trasnochador pendeñero.*

Cuenta además esta pequeña historia tan tierna que aún nos conmueve hoy:

*Todavía existe en su estudio una nota de color, “la Peña del Moro”,<sup>533</sup> que la última vez que allí estuve me hizo recordar un hecho interesante, revelador de su exquisita sensibilidad moral. Era una tarde otoñal y nos dirigíamos con nuestras*

---

<sup>532</sup> Magdalena Castaños, “Biografía de Emiliano Castaños Fernández” en *Biografías y semblanzas de profesores. Instituto “El Greco” de Toledo (1845-1995)*. Toledo, Instituto El Greco, 1999, p. 37.

<sup>533</sup> Este cuadro actualmente nos es desconocido.



*cajas de colores a los cerros de la Virgen del Valle. En una de las revueltas del camino, una niña de pocos años, una cigarralerita con toda la belleza campesina que con frecuencia se observa en aquellos contornos, al transitar descalza por un atajo había sufrido la dislocación del pie derecho y sentada en el suelo, llorosa, reclamaba nuestro auxilio. Inmediatamente entré en funciones y la avería anatómica quedó restablecida en el acto; pero esto no era todo lo que allí había que hacer; Matías, con toda la delicadeza y el amor de un padre, tomó a la niña en sus brazos y fácilmente se trasladó al cigarral más inmediato, desde donde se dio aviso a sus padres para que viniesen a recogerla, como así tuvo lugar. Y al lado de los hechos más culminantes de hombre maduro y reflexivo, estaban los caracteres llenos de ternura, del infantilismo más pronunciado, y al par de la debilidad más aparente, estaba la fuerza real, y al unísono de su resistencia, la ductilidad y la transigencia, y con el juicio reflexivo, la pasión intensa. Tal era el hombre. He ahí el amigo de toda la vida.*

## 7. SU HIJA MARÍA MORENO Y MARTÍN

María Moreno Martín, la “niña María” es fundamental para comprender y valorar con justicia a Matías Moreno. Ella orientó la vida de su padre durante casi 23 años y con su muerte le dejó sumido en el más profundo dolor, que nunca superaría, cuando éste empezaba a ver los primeros frutos de su labor como padre y como maestro.



Dos imágenes de María Moreno; a la izquierda, fotografía anónima, realizada en 1874. Derecha,

*carte de visite* por Fotografía de Gutiérrez, calle San Bernardo 1, sobre 1872-73.

La vida para esta dulce criatura no fue fácil; gracias a su padre tuvo dinero, posición social y la mejor educación, pero tuvo que sufrir las desavenencias de sus padres, la muerte de su abuela cuando tenía 5 años y la de su hermana Isabel; careció de lo más importante: el calor y cariño de su madre, de la que tan tempranamente se vio separada, sufriendo la soledad de un internado en un país extraño.

María nació en Madrid el 7 de junio de 1870; de su infancia se sabe muy poco, pues su padre guardó celosamente el secreto de las vidas de sus seres queridos añadiéndoles un algo de misterio con su silencio y su idea romántica de la vida. Gracias a su amor por la fotografía nos quedan, documentos gráficos como para darnos una idea del aspecto de María. La primera, realizada en Madrid, muestra a la madre con la niña de poco tiempo en los brazos; como Josefa fue a dar a luz a Madrid se retrataría al poco tiempo, con lo que es prácticamente seguro fecharla en 1870.

Otra fotografía de la niña, en la que podría tener aproximadamente dos años, está hecha en Toledo en casa de Higinio Ros, uno de los principales fotógrafos que trabajaron en la ciudad, junto con Lucas Fraile y Casiano Alguacil. Estas dos fotografías estaban dentro del álbum de la familia, aunque en el reverso no consignen dato alguno, por lo que me parece acertado darlas como auténticas.

Lo mismo puede decirse de otras dos aparecidas más tarde en las que encontramos a la niña con un poco más de edad; en una vemos a la niña de 4 ó 5 años con melenita oscura, lazo y un elegante vestido; la pose es típica de la época; está hecha en Madrid, en la fotografía de Gutiérrez, calle San Bernardo, nº 1. La otra carece de autoría y además está cortada y señalada con un óvalo hecho a lápiz para ponerle un marco circular. En ella vemos a una nena asustada, de carita triste y grandes ojos, que inclina muy seria la cabecita para el retrato. En el reverso está escrito con lápiz *4 ans*.



Dos fotografías del pintor Matías Moreno al colodión, en las que retrata a sus hijas; María lee uno de los libros de su padre y a la derecha, la pequeña Isabel, de la que no se tienen noticias desde

1875. El parecido con María es muy grande.

Desde su nacimiento vivió con sus abuelos en Madrid; entre 1873 y 1874 sus padres se separaron. Esta situación sumió a la niña en una sensación constante de tristeza y desamparo, que su padre, por muchos cuidados, por mucho amor que pusiera, nunca podría llenar. En María se observa a través de sus obras una vocación maternal constante; sus retratos preferidos son de niños, ancianos, animales, seres indefensos como ella con necesidad de afecto y comprensión.

Tras la marcha de su esposa, Matías Moreno queda solo, separado de sus hijas; de la separación de Josefa derivó una actitud a veces tremendista, acorde con su fuerte temperamento, pero la existencia de sus hijas le impulsó a luchar por seguir en contacto con ellas, deseando traerlas a Toledo con él. Fue el tiempo quien le descubrió a su propia hija María y quien le hizo quererla con todas sus fuerzas procurando ser el mejor padre y el mejor amigo.



María Moreno. Dos apuntes al óleo realizados por su padre sobre 1879 el primero y 1880 el segundo.

Entre la familia ha existido siempre la vaga idea de que María estuvo desde muy pequeña interna en un pensionado de París; esta afirmación la refuerza Navarro Ledesma<sup>534</sup> cuando escribe a Ángel Ganivet, haciéndole una descripción de María tras su muerte, acaecida en 1893:

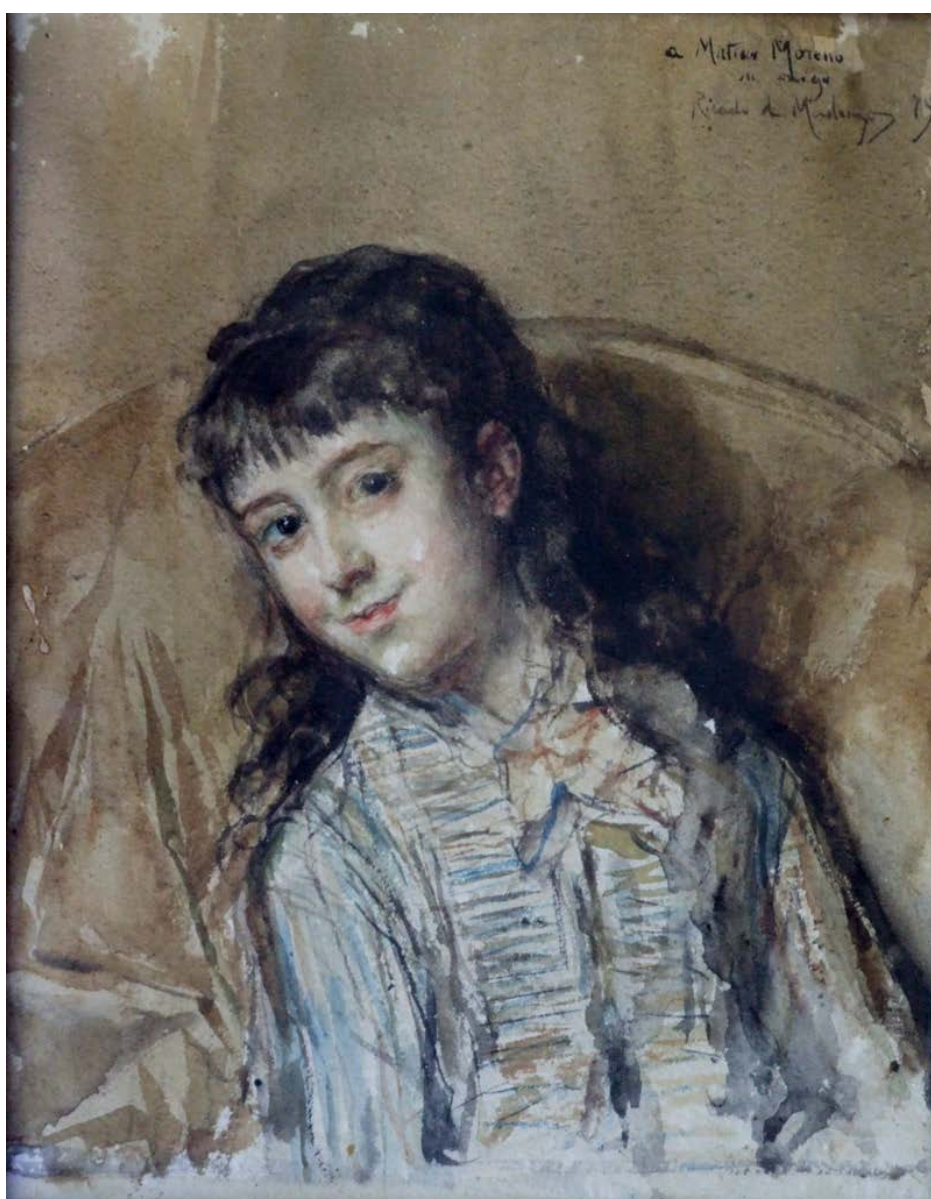
---

<sup>534</sup> Francisco Navarro Ledesma (Toledo 1869-Madrid 1905). Escritor y archivero por oposición, dirigió el archivo de Alcalá de Henares y el del Museo Arqueológico de Toledo. Se trasladó a la cátedra de retórica del instituto S. Isidro en Madrid.



*¡Qué vida tan triste la suya! Separada de su madre, que fue una solemne zorra, a los tres o cuatro años la metieron en una de esas horribles pensiones de París de donde la sacó su padre para incrustarla en un rincón del estudio grandote, sólo y frío, y ahí se ha pasado desde los 17 hasta los 22 años sin ver ni hablar a nadie, sola siempre.*<sup>535</sup>

Esta afirmación es muy imprecisa; María vive en Madrid con sus abuelos y su hermana Isabel hasta el fallecimiento de su abuela materna en 1875, fecha en que tenía 5 años. A partir de este momento, como la familia cambia de domicilio, se pierde completamente su pista. La única referencia gráfica, que data de 1878, es una serie de fotografías realizadas por Matías Moreno en su estudio, en las que aparece su hija en primer plano y detrás el cuadro *Ensayo al órgano*, que nos permite fecharlas.



María Moreno, acuarela de Ricardo de Madrazo que lleva esta dedicatoria: *a Matías Moreno*,

<sup>535</sup> Carmen de Zulueta, *Navarro Ledesma, el hombre y su época*. Alfaguara, Madrid 1968.

*su amigo Ricardo de Madrazo 79.*

Aunque María estudiase durante el curso en París, su padre la llevaba a casa coincidiendo con sus vacaciones; la estancia de Ricardo de Madrazo en Toledo el año 1879 deja como testigo de su presencia dos cuadros, dedicados a sus amigos los Moreno: el de Matías a la hija, y el de María a su padre.

Se conserva copia del acta de bautismo de María fechada en mayo de 1880, en la que son visibles algunos datos apuntados en los márgenes, aunque en francés, lo que induce a pensar que este certificado fue necesario para matricular a María en el pensionado de París, donde estuvo interna a partir de ese año. En España, durante la segunda mitad del siglo, se puso de moda todo lo que venía de Francia, imitando las costumbres y el buen gusto del país vecino pues se le tenía por el más refinado de Europa. Moreno, que ya conocía la ciudad, buscó la mejor educación para su hija, dejándola en el internado de Mademoiselle Hacquart.

Lo más probable es que María estuviese interna durante el curso y luego su padre la sacara durante los meses de verano para traerla a su casa de Toledo; las únicas noticias documentadas de la estancia de María en París corresponden a los años 1881 y 1882 (con 11 y 12 años), en que además está probada la residencia de su padre en esta ciudad con motivo de su asistencia al Salón francés y varias exposiciones en Inglaterra.



Fotografía realizada por Matías Moreno sobre 1880-1881 en su estudio del barrio de San Andrés. María, apoyada en el respaldo del sillón, mira a la cámara; detrás de ella el *Ensayo al órgano* sobre un caballete. Al fondo se distinguen los yesos de su colección, una silla de tijera, cuadros otros muebles y la estufa de hierro.



Esta educación en la capital francesa querría quizá definir un poco un estatus social de clase alta diferenciándose así del resto de la sociedad provinciana en la que se movía. Éstos sin duda le daban un halo de prestigio y un toque cosmopolita. El problema fue seguramente que a más de un toledano resentido sus maneras le debieron parecer bastante cursis.

También en el verano de 1881 padre e hija estuvieron en Sevilla; allí en un patio típico sevillano, tomó una foto de su hija vestida de monaguillo con una partitura musical en las manos junto a una columna, que luego reprodujo en un cuadro, hoy perdido.

María probablemente acompañó a su padre en sus constantes viajes a París, donde encontró mejor mercado para sus cuadros que en España; en la capital francesa vivía por temporadas y según parece, siempre en la misma dirección, la Rue de Rennes 89, en casa de sus amigos Delphine y Gabriel de Cool.



Fotografía al colodión realizada por Matías Moreno sobre 1882: Su hija posa apoyada en el sillón; al fondo, la medalla con su perfil, regalo de su amigo Eduardo Fernández Pescador, dos medallas conmemorativas de Salustiano de Olózaga y las copias realizadas en el Prado en su época juvenil, la *infanta Margarita* y el *retrato ecuestre del príncipe Baltasar Carlos* de Velázquez; la *Trinidad* y el *Combate de mujeres* de Ribera,

De la época de estudiante de María quedan sus libros, naturalmente en francés de Historia Sagrada, Aritmética, Gramática Francesa, Geografía de Francia, etc.; en el

interior de cualquiera de ellos, en una esquina de las pastas, aparece escrito su nombre así como el año y el número que ocupaba en clase. Dentro hay garabatos, dibujos, rayas que nos indican que fueron estudiados; de cuando en cuando aparece alguna florecilla silvestre ya seca entre las páginas, como ella, breve y delicada.

El pensionado donde estuvo interna durante varios años fue la *Academie de París, Institución de Mlle. Hacquart. Gonesse. S. et O.*, un colegio particular donde se impartían todas las materias esenciales para la educación de una señorita, además de las que se orientaban hacia la práctica del Arte, como el Dibujo y la Pintura. Asimismo las niñas recibían clases de cocina, costura, decoración y cuidados del hogar.

Cuando Matías Moreno sacó definitivamente a su hija del pensionado de París, la joven vivió a partir de ese momento en la casa de San Juan de los Reyes sin apenas más relación social que sus clases de música, las visitas y las clases de pintura. Las visitas que realizaba María las hacía siempre del brazo de su padre como cuenta Navarro Ledesma, en una carta a su amigo Ángel Ganivet:

*Hace cuatro meses escribí en el malaventurado Heraldo<sup>536</sup> elogiando sus cuadros, y la pobre niña estaba tan agradecida...Fue a casa con su padre a darme las gracias y casi no despegó los labios.<sup>537</sup>*



María Moreno sobre 1883-84. Fotografía de Clement Lagriffe, París. A la derecha foto de Moreno

<sup>536</sup> Se refiere al Heraldo de Toledo, semanal fundado por Navarro Ledesma y Rubio Borrás, cuyo primer número se publicó el 1 de diciembre de 1892. Su vida apenas llegó al trimestre, pero en sus páginas se reveló la labor periodística de Navarro Ledesma que más tarde tras el frustrado intento de su semanario, se trasladó a Madrid. Tomado de Isidro Sánchez Sánchez, *Historia y Evolución de la Prensa Toledana (1833-1939)*.

Toledo, ed. Zocodover, 1983, p. 231.

<sup>537</sup> Carmen de Zulueta, obra citada.

En cuanto a su educación artística, fue discípula de su padre; su formación cultural es eminentemente francesa y va desde su perfecto conocimiento del idioma (a veces, cuando titula sus dibujos, si no conoce la palabra exacta en castellano utiliza el término francés) a su aire exquisito de perfecta damita, sus modales, su cultura, todo unido a su carácter tímido y dulce, hicieron de ella una mujer encantadora, *fin* y *espiritual*, como la definiría su admirador Francisco Navarro Ledesma. Todos los articulistas de la época que escriben sobre ella lo hacen en parecidos términos, resaltando siempre su dulzura y espiritualidad:

*Porque María era linda como la creación de un poeta; era buena, sencilla y pura como un ángel.*<sup>538</sup>

*María, ángel de perfecciones, inspirada artista”, (...) aquel ángel, educado por su padre en la escuela de la virtud y el arte, hija amorosa, no logró su empeño de ser dulce anestésico que mitigara los crudos y punzantes dolores del alma de aquel soñador consagrado a su familia.*<sup>539</sup>

*Leídas estas últimas frases por la angelical María Moreno, habría sentido coloreadas sus frescas mejillas por el hermoso rubor de la modestia, pero cuantos conozcan a la joven artista, cuyos 15 abriles son un poema de candor y de inspiración, no podrán por menos de hacer suyas las frases del articulista y saludar como radiante estrella que en el cielo del arte aparece a la espiritual hija del pintor toledano.*



Fotografía e María Moreno tomada por su padre en su jardín de Toledo sobre 1888-89 y un día de nevada de 1892.

Este último párrafo pertenece a un artículo aparecido en el periódico madrileño *El Progreso* y reproducido en parte por el *El Nuevo Ateneo* del 1 de septiembre de 1886;

<sup>538</sup> Eugenio de Olavarria. Revista *Toledo*, 1918. “María Moreno”

<sup>539</sup> Federico Latorre. “¿Quién era Matías Moreno?” en Revista *Toledo*, nº 95, año IV, 1918, pp. 78-79.



aunque no se dice quien es el autor podría deberse a la pluma de Ortega y Munilla, gran amigo de Matías Moreno, asiduo escritor del imparcial y otros periódicos de Madrid.

Ninguno dice lo que ya evidencian las fotografías: María se había convertido en una mujer bella, femenina y atractiva, de la que impresionaban su simpatía y la dulzura de su trato. De mediana estatura, esbelta, con pelo negro y muy rizado, ojos oscuros, una característica nariz aguileña y una boca pequeña de labios generosos que le venía de su padre, como el doble mentón que lo heredaba de su madre. Al venir a Toledo debió sentirse muy aislada ante esta hermética y estirada sociedad tan reacia a admitir en su seno ninguna novedad, ni siquiera en forma de bella señorita.



Diploma concedido a María por el Ayuntamiento de Toledo con motivo de los juegos florales de 1886. Retrato de María realizado por su padre sobre los mismos años.

Los Juegos Florales fueron establecidos por primera vez en Toledo por el Ayuntamiento con motivo de las fiestas del 15 de agosto, ya que no existía esta tradición en la ciudad. Se trataba de un certamen de carácter festivo-literario y según las noticias publicadas en *El Duende* del 23 de julio de 1882, el programa de actos consistió en música en la plaza de Zocodover durante cinco noches y tres en el paseo de Merchán, funciones religiosas varias y como colofón, dos noches en las que podrían contemplarse fuegos artificiales. En un suelto del mismo número se queja el articulista de la cantidad de polvo que se tragan los paseantes de Zocodover por regarse de forma insuficiente. La primera vez que María se presentó a un concurso público fue a los Juegos Florales de 22 septiembre de 1886; deseando imitar la trayectoria artística de su padre acudió al certamen con un boceto al óleo sobre tema religioso: *Tránsito de Santa Leocadia*.

Para cubrir las distintas secciones del concurso se habían nombrado jurados con anterioridad, a diversos artistas y personalidades importantes de la ciudad, entre otros a Venancio Ruano, Juan García Ramírez, arquitecto municipal, Tomás Álvarez Trejo y Saturnino Milego, catedráticos del Instituto, Valentín Martínez Indo, Ingeniero de Obras Públicas, Mariano Álvarez, damasquinador, los pintores Ricardo Arredondo y Vicente Cutanda, Matías Moreno, y el simpático Carlos Villalba, capitán profesor de la Academia

General Militar, siendo la primera vez que ambos se conocieron e hicieron amistad.<sup>540</sup> Los objetos artísticos presentados se expusieron en la Casa de Mesa aunque sólo con los lemas de sus autores: tres lienzos, un dibujo para una decoración mural en conmemoración del historiador Martín Gamero y una figura de terracota alegórica de la ciudad de Toledo. La prensa publica el sentir popular, antes que el jurado emita su fallo:

*La Pública opinión ha sancionado el fallo del jurado calificador, ya conocido, aunque no oficialmente, y por más que deploremos su rigorismo, hemos de acatarlo como justo. Aquel boceto del Tránsito de Santa Leocadia tan hermoso en colorido, En idealidad y en sentimiento, y de tan irreproachable factura, no pudo menos de merecer el laurel apetecido, y ha alcanzado el premio, con sobrados méritos, para ello.*<sup>541</sup>



Dos esbozos de María Moreno sobre la historia de Santa Leocadia: muerte y tránsito al cielo, 1886.



María Moreno boceto sobre *El Tránsito de Santa Leocadia*.

<sup>540</sup> El nuevo Ateneo, “Miscelánea”, 15 de septiembre de 1886, año VIII, n° 18, p. 142.

<sup>541</sup> El nuevo Ateneo, 15 de septiembre de 1886, año VIII, n° 18, p. 141.



Las deliberaciones y el acto de entrega tendrían lugar en el Teatro de Rojas. Matías Moreno, que no deseaba dar lugar a malentendidos ni acusaciones, presentó su dimisión como jurado junto con los señores Álvarez Trejo y Saturnino Milego; pero el Ayuntamiento se hizo sordo a estas peticiones, aunque según el deseo de estos señores *no se les incluyó en ninguna de las secciones en las que se consideraban interesados, autorizándoles a no intervenir ni presentarse en las otras secciones*. Esto consta en el Libro de Actas del Ayuntamiento.<sup>542</sup> Así que Matías Moreno fue traspasado a la sección de poesía,<sup>543</sup> quedando constituido el jurado de la sección de pintura por los pintores Ricardo Arredondo y Vicente Cutanda, y el artista damasquinador Mariano Álvarez.

El boceto presentado por María Moreno, titulado *Tránsito de Santa Leocadia*, que había gustado mucho, alcanzó el primer premio de la sección de pintura: un objeto de arte, regalo de la Sociedad Económica de Amigos del País; el segundo y el tercer premio consistieron en dos diplomas de honor uno de los cuales se llevó Pablo Vera por el proyecto de decoración mural para conmemorar al cronista toledano Martín Gamero. Entonces llovieron las críticas; un periódico local, *El Centro*, dirigido por Federico Lafuente, publicó un artículo denunciando supuestas irregularidades en algunas adjudicaciones y tachando este premio de favoritismo y de intervención del padre, sobornando al jurado. Saturnino Milego, como jurado y como director de *El Nuevo Ateneo*<sup>544</sup> lo desmiente en un editorial con los siguientes párrafos:

*(...) Porque a la verdad en Toledo, donde todo se sabe y donde todos nos conocemos, nadie ignora (como no sea el autor de aquellas afirmaciones inexactas y aquellos conceptos injuriosos), (...) que es falso que D. Matías Moreno haya intervenido en lo más mínimo en la adjudicación de premios otorgados a los bocetos al óleo, ni que hayan ocurrido las cosas peregrinas que en la sección de pintura finge que ocurrieron el articulista a quien rectificamos. Siendo también de todo punto inexacto que el Sr. D. Vicente Cutanda (literal), “único pintor, la única persona competente que combatió la adjudicación del premio y votó en contra”, abandonase la sesión, ni que tampoco le saliesen al encuentro otros jurados para decirle que estaban comprometidos a votar a favor de...(nadie). Apelamos a la lealtad del Sr. Cutanda, persona aludida por el autor del suelto, para que declare si es verdad o falso lo que decimos.*

En el Nuevo Ateneo del día 15, y bajo el título *lección de dignidad*, se critica a Federico Lafuente, director del Centro pues además de ratificarse en lo publicado, se declara responsable: *No necesitaba el Sr. D. Federico Lafuente y López Elías haber hecho la declaración en el grotesco artículo “Vamos claros”(¡!!) de ser el autor único de todo lo que ha publicado*. Muñoz Herrera<sup>545</sup> recoge que en el mismo número de la revista *Cutanda desmentía los informes de El Centro, aún reconociendo que pidió constancia de su voto*

<sup>542</sup> Archivo municipal de Toledo. Libro de actas, 1886.

<sup>543</sup> El 25 de agosto del año 1883 vocal calificador del certamen literario y juegos florales. A.G.A. Caja 32 / 8366. Expediente Moreno

<sup>544</sup> *El Nuevo Ateneo*, nº 19, 1 de octubre de 1886, p.147.

<sup>545</sup> *El Nuevo Ateneo*, nº 20, 15 de octubre de 1886, p.154, citado por José Pedro Muñoz Herrera en “Trazas de la vida y obra de Ricardo Arredondo y Calmache”. Catálogo de la Exposición: *Arredondo, pintor de Toledo*. Toledo, Caja de Castilla la Mancha, 2002, p. 54.

*particular en el acta, dejándonos claro de este modo el voto favorable de Arredondo para la hija de su amante, Josefa Martín, y de su antiguo maestro, Matías Moreno:*

*(...) Los informes recibidos por ese periódico no son exactos en ese punto, puesto que yo no he podido desconocer ni por un momento el perfecto derecho en que estaban los demás individuos de jurado, al votar en la forma que mejor les pareciese. La protesta era, por tanto, improcedente, y yo no hice más que exigir que constase en el acta mi voto particular, sin que abandonase el salón hasta que la sesión hubo terminado. Es también completamente inexacto que nadie me dijese que tenía compromiso, al formar parte del jurado, de votar en determinado sentido. Creo Sr director que, dado su amor a la verdad, no tendrá Vd. inconveniente en publicar la anterior rectificación, por lo que quedará en extremo agradecido, S.S.S.Q.B.S.M. Vicente Cutanda, octubre 3, 86.*



María con un traje goyesco, fotografiada por su padre en el jardín de su casa sobre 1890. A la derecha, autorretrato al carboncillo por María Moreno.

Matías Moreno, deseando desmentir públicamente la situación envió una carta para *El Centro* y otra para *El Nuevo Ateneo*, dirigida la primera a F. Lafuente; lo mejor es oír la versión de la pluma del propio artista, pues en estas líneas puede verse muy bien la altura y la arrogancia de su personalidad, digna de un lance caballeresco:

*Sr. Director de El Centro: Muy Sr. mío: ausente de esta población algunos días, cuando a ella regreso, tengo noticia de la serie de gratuitas afirmaciones y mezquinos supuestos publicados en los últimos números del periódico que usted dirige, referentes al certamen de cuyo jurado calificador tomé parte, accediendo a instancias reiteradísimas y obligado por razones de delicadeza que usted no ha sabido estimar sin duda.*

*Prescindiendo de todo cuanto se ha permitido decir en su periódico acerca de los dictámenes, fallos y sesiones del jurado calificador, cuyos individuos, mal que me pese el despecho de ciertas personalidades,<sup>546</sup> han sabido cumplir sus deberes con la alteza de miras que informa siempre todos sus actos, y limitándome a lo que a mí más particularmente me atañe, no he de tolerar que se me atribuyan bajezas de las que sólo es capaz quien las piensa e indignamente a otros se las adjudica.*

*Conste pues, que aparto con asco de mi pensamiento las reticencias innobles que usted se permite, al suponerme concertador de voluntades, solicitando votos y aprobaciones en el seno del jurado para determinado trabajo que la opinión pública habrá juzgado convenientemente.*

*¿Cree otra cosa usted, que se ha declarado único autor responsable de cuanto ha aparecido en las columnas de El Centro con referencia al certamen? Pues allá con sus creencias y alimente con ellas el roedor del despecho que lleva en su alma; pero no las haga públicas, porque las personas respetables cuyo nombre pretende manchar, han de devolverle con una sonrisa de lástima sus injuriosas apreciaciones que si algo evidenciarían es a qué extremos tan censurables lleva el despecho cuando no le contienen ni el pudor ni la delicadeza que la sociedad y una exquisita educación imponen.*

*Termino pues, esperando que la inserción de esta carta en el periódico que usted dirige, siquiera para que no quede confirmada singularizándola en usted, la aseveración que ha servido de base a mi protesta: quien gratuitamente supone bajezas y humillaciones en los demás, ese se siente capaz de cometerlas y piensa de todo el mundo lo que únicamente debía pensar mirando su propia conciencia.*  
*Matías Moreno, Toledo, 4 de octubre de 1886.*



Dos óleos de María Moreno: la niña del gato y retrato de muchacha, ambos sobre 1890-92.

---

<sup>546</sup> Se refiere a Ricardo Arredondo.

Explica también el Nuevo Ateneo que *El Centro* comenta asuntos de carácter privado que no debían haber trascendido a la opinión pública, como la afirmación de Lafuente de que debido al contenido de la carta enviada por Moreno, no le quedaba *otro recurso que acudir a los tribunales de justicia, querellándose contra D. Matías Moreno*. Como Lafuente no se retractó de sus afirmaciones, el asunto acabó en los tribunales querellándose también Moreno contra el director del periódico. No se sabe el resultado final de la historia pero lo cierto es que nuestro pintor no volvió a dejar a su hija presentarse a ningún concurso de pintura, excepto a la Exposición Nacional de 1892 a la que acudió con varias obras de su hija junto con las suyas, pero todas bajo su nombre. Quizá se tratase de un excesivo afán de protección contra la mordacidad de los críticos, poco acostumbrados a la figura de la mujer artista, aunque en esta segunda mitad de siglo son cada vez más las que se dedican a la pintura de manera casi profesional. Navarro Ledesma comentaba en alguna carta el afán posesivo de Moreno con su hija.

María heredó de sus padres una excelente disposición hacia la música, recordemos que su madre era pianista y venía de una familia de músicos y su padre, que era gran aficionado, sabía tocar la guitarra, como recordaba Carlos Villalba<sup>547</sup> años después de la muerte de Moreno:

*Aún me parece verle en la intimidad de nuestro hogar con su guitarra tan castizamente española, hecha ex profeso en la celeberrima casa Soto y Solares y cuyo traste es una paleta de pintor, entusiasmarse poniéndoles su música llena de sentimiento.*



María Moreno, dos retratos al carboncillo de muchachas toledanas, sobre 1886-89.

Una de las materias que completaba la educación de las jóvenes durante el siglo XIX era la música, y en el pensionado de París donde estuvo María el estudio de piano era

<sup>547</sup> Carlos Villalba. "Moreno, corazón y poesía". Revista Toledo 1918, año IV, nº 95, p. 75.

una de las asignaturas obligadas. María lo cultivaba con verdadero gusto y llegó a ser una estupenda intérprete de piano; una persona de su sensibilidad artística sentiría la música como una forma magnífica de volcar sus sentimientos y emociones:

*Tocaba el piano, y al ejecutar maravillosamente las obras más bellas de los más célebres maestros, las notas que arrancaba a las marfileas teclas la envolvían en un ambiente de arte que sentaba muy bien a su hermosura incomparable (...). El artista pintaba al vibrar de aquellas notas mágicas que hacían latir su corazón; la niña, emocionada por la música que sonaba temblorosa bajo sus ágiles dedos, aparecía transformada (...). En un extremo del estudio, el retrato de la mujer ausente de la que allí no se habla nunca y el único testigo de aquella escena repetida diariamente.<sup>548</sup>*

Venciendo su timidez y haciendo gala de ese virtuosismo, María tocó en público más de una vez, como en el acto sufragado por el Centro de Artistas e Industriales en octubre de 1881 y celebrado en el Teatro de Rojas, en conmemoración del 5º aniversario del músico Rufino Rodríguez Garibay. Esa tarde sonaron varias partituras al piano: *La señorita María Moreno interpretó al piano con sentimiento “La charité” de Godefroît, “La marcha de las Sílides” de Manssur fue ejecutada también con delicadeza y primor a dos pianos por las señoritas Fernández y Moreno; también cantaron un duettino de Donizetti acompañadas al piano por el músico Melitón Baños.*<sup>549</sup>



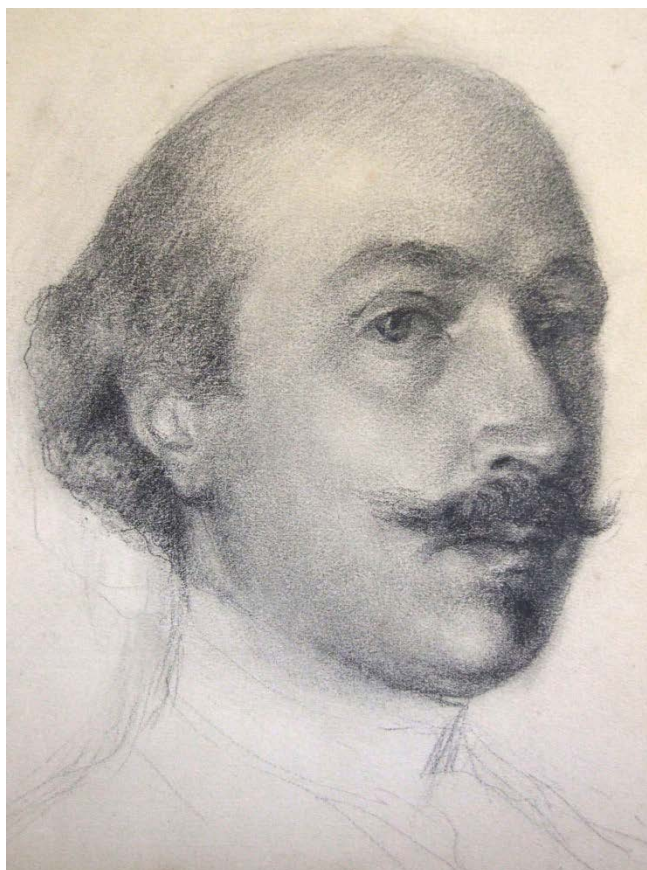
María retratada por su padre montando a *Brillante*. La fotografía está tomada desde su estudio y con el jardín como fondo. La fotografía sirvió para realizar el retrato ecuestre de 1891-92.

<sup>548</sup> Eugenio de Olavarria “María Moreno”. Revista Toledo 1918, nº 95, año IV, p. 81.

<sup>549</sup> Revista El Nuevo Ateneo, de 30 de octubre de 1881, pp. 345-346.



Una faceta muy especial en la personalidad de María es su espiritualidad y profunda religiosidad. A ella debió contribuir su tío el cardenal Antolín Monescillo y Viso, que le regalaba libros devotos y todas las cartas pastorales que publicaba. María se interesó mucho por ilustrar textos religiosos, como vidas de santos y el martirologio romano que además copiaba de su puño y letra en hojas y cuadernos. Para el estudio de los temas religiosos utilizó siempre grafito o tinta sobre papel, realizando numerosos bocetos de un mismo tema. Pinta algunas escenas dramáticas y de gran fuerza con figuras de aspecto desolado. En ellas se suele destacar siempre la figura del santo protagonista entre los enmarañados trazos de su estilo. Realizó también, dentro de este mismo tipo de obras, escenas que ilustraban los cuatro evangelios, copiados también por ella; va efectuando alteraciones diversas desde un original superponiendo papel cebolla. Todas las líneas están realizadas a mano alzada, incluso las arquitecturas. Muchas veces utiliza la técnica de la aguada combinada con algunos trazos a lápiz. Las ambientaciones, vestimentas y composición guardan bastante rigor histórico.



Retrato de Matías Moreno en lápiz de grafito realizado por su hija María. Se trata de un apunte antes de realizar el retrato al carboncillo que presentó en la exposición de 1892.

Además de sus cualidades musicales y artísticas hay que señalar su especial disposición como ama de casa. Era la encargada de organizar las tareas domésticas y llevar las cuentas de los animales (conejos y palomas). Muy pronto empezó a manejar su hogar, revelándose como una mujer eficiente, sensible, disciplinada, ahorrativa, culta y

equilibrada. Como era costumbre, las tareas más duras las realizaban la sirvienta, fija en la casa, y la lavandera y la planchadora, que venían tres días en semana, pero ella se reservaba la cocina y la costura. La familia era muy aficionada a la buena cocina y coleccionaban recetas, conservándose un cuadernillo de Matías Moreno y su esposa Luisa y otro con recetas en francés escritas por María

María era gran amazona y montaba a la española. Su padre le había regalado a *Brillante*, un precioso alazán muy manso y así la retrató por última vez, como una reina velazqueña en una entrada triunfal sobre un caballo tranquilo. En este cuadro el momento queda detenido, congelado, para atrapar una de esas incomparables puestas de sol de Toledo, que son como un milagro cotidiano de esplendor y belleza. Los Moreno paseaban juntos a caballo casi a diario; Gustavo Morales recuerda que a Matías *le agradaba montar a caballo*. Como era una de las materias obligadas en la educación femenina del XIX, la costura era uno de los puntos fuertes de María: ella misma cortaba y confeccionaba vestidos, o realizaba primoroso encaje de bolillos o también pintaba sobre telas o realizaba dibujos para bordar. De los almacenes Beau Marché de París llegaban telas y patrones de los que aún se conservan facturas; ella realizó el diseño de un traje de terciopelo para su padre que Moreno le gustaba especialmente por el recuerdo que le traía de su hija y mandó antes de morir ser enterrado con él, como así se hizo.

En el siglo XIX la mujer se incorpora cada vez más a la práctica del arte que no será ya un entretenimiento, como en épocas anteriores en que el dibujo y la pintura se consideraron simplemente adornos esenciales en la educación de una señorita, a partir de mediados de siglo la mujer lo reivindicará como una actividad principal. Según recoge la profesora Estrella de Diego, la participación femenina en las exposiciones, tanto oficiales como debidas a la iniciativa privada, experimenta un espectacular aumento a partir de 1881 hasta 1910. Para los críticos, la mujer pintora del siglo XIX tiene en común su carácter excepcional, timidez, sensibilidad, admiración por la obra del hombre y otras consideraciones propias de la mentalidad de la época, como la idea de que *la mujer debía tener una formación estética pero no necesariamente artística; y si recibía ésta era para aumentar su dote*<sup>550</sup>. Eugenio de Olavarría, que la conoció desde su nacimiento, relata así la decisión de María:

*Creció María y se despertó en ella la vocación de artista. Quiso ser pintora y lo fue. Desde muy niña, acusaban sus dibujos una fuerza no común, un vigor y una destreza extraordinarios. Luego pintó y sus cuadros fueron una revelación de un alma en que se unían la delicadeza de la mujer y el vigor del artista que no tiene sexo (...) María pensaba como mujer pero pintaba como hombre.*<sup>551</sup>

Los críticos de Arte no dejan de comentar en artículos o catálogos, las obras presentadas por pintoras a las que suelen mencionar como *el bello sexo*; para Estrella de Diego<sup>552</sup> *se podría decir que la mayoría de los críticos españoles de este último tercio del siglo XIX eran galantes al hablar de las mujeres*, y ejemplificando esta afirmación recoge

---

<sup>550</sup> J. Ignacio Gómez Álvarez, "Fuentes iconográficas del imaginario histórico-artístico de los estudiantes de la enseñanza media española" en TOLEITOLA. Revista de educación del CEP de Toledo N°9. 2007, p.27.

<sup>551</sup> Eugenio de Olavarría. Revista *Toledo*, 1918.

<sup>552</sup> Estrella de Diego, *La mujer y la pintura del XIX español*. Madrid, col. Ensayos de Arte cátedra, cátedra, 1987, pp. 251-252.

las palabras de Pedro de Madrazo en *La Ilustración Española y Americana*, refiriéndose a *los buenos* cuadros que exponen algunas pintoras en la nacional de 1892 entre las que cita a Julia Alcaide, Fernanda Francés, Emilia Menassade y María Moreno.



Dos dibujos de María Moreno. Copia al carboncillo de un relieve en yeso copia de Donatello; a la derecha, dibujo a lápiz copiando una el retrato de sir John Godsall de Hans Holbein el joven.

En la literatura en torno a la mujer artista se percibe un tono paternalista que rodea su obra y su figura; según Vicent Ibiza<sup>553</sup> la actitud de la crítica de arte hacia ella gira alrededor de tres ejes: primero, referencia al carácter femenino de las obras, como fino, delicado, suave. En contraposición, para valorar la obra de una mujer se la define como varonil, de tal forma que no parece haber sido pintada por una mujer. Un halago constante que alaba o valora negativamente a la autora por ser mujer por encima de la línea de la galantería. Y por último la obsesión por agrupar a las artistas intentando realzar el carácter femenino de sus obras centrándolas en los géneros que se han considerado propios de su sexo (flores, bodegones, paisajes).

Precisamente, los temas que María Moreno trata están dentro de los habituales para el género femenino, pues se solía restringir totalmente el acceso a los desnudos, excluyendo de esta manera a la mujer de la escultura y limitando a las pintoras a temas de figura, cuadros de género, bodegones o pintura de historia. El tema favorito de María fue el retrato; en su corta vida llevó asiduamente al lienzo rostros de niños, muchachas o ancianas, que sobre el año 1890 ya estaban contruidos con una pincelada suelta y nerviosa, distinta a la de su padre. María tenía un gran talento para el dibujo heredado de su padre, y fue su mejor discípula: con él realiza desde muy pequeña dibujos del natural

<sup>553</sup> Vicent Ibiza i Osca, *Obra de Mujeres Artistas en los Museos Españoles. Guía de Pintoras y Escultoras. 1500-1936*. Valencia, Colección Interciencias. Centro Francisco Tomás y Valiente. 2006.

utilizando sus técnicas preferidas, lápiz, carboncillo, tinta y óleo, además del dibujo puramente académico, pues empezó su aprendizaje como cualquier estudiante de bellas artes, dibujando al carboncillo manos, pies, cabezas y finalmente, estatua. Copió láminas de paisajes o escenas costumbristas, de maestros españoles y extranjeros y estampas litografiadas de cuadros famosos destacando por su ejecución primorosa, fotografías e incluso fotograbados de revistas ilustradas. Su dibujo correcto reproduce las series de retratos de Holbein y Durero en las que maneja el lápiz con maestría impresionante igual que el carboncillo y el clarión. Muy tempranamente empieza a pintar al óleo, primero con tímidos trazos que se van convirtiendo luego en pinceladas vigorosas.

J. A. Morán Cabré reflexiona sobre el proceso de enseñanza y aprendizaje de María Moreno:

*Este hecho resulta sorprendente si se piensa que María debió aprender los rudimentos de la pintura a través de la factura correctísima, irreprochable y a menudo excesivamente minuciosa de su padre. ¿Resulta pues un fenómeno de reacción o hay que considerar que Moreno, desde el punto de vista pedagógico daba de sí lo que no creía conveniente expresar en sus propias creaciones?*<sup>554</sup>

Este hecho aporta una nota esclarecedora sobre la personalidad de Moreno como docente: la libertad que daba a sus alumnos sin coartar en ningún caso sus iniciativas personales, sino encauzándolas para sacar de cada uno su verdadera personalidad artística; buen ejemplo de esto es el proceso educativo de su discípulo más conocido: Ricardo Arredondo, y de otros menos famosos como Ángel Bueno, Eduardo Butragueño, Santiago Santamaría, Pablo Manzano Arellano, etc.

La formación pictórica de María empieza como la del resto alumnos particulares de su padre; pronto se salta los escalones establecidos para hacer simultáneas todas las fases del aprendizaje, empleando diferentes técnicas y obteniendo excelentes resultados, especialmente en sus últimos dibujos al carboncillo y óleos con rostros de muchachas toledanas. Resulta increíble la belleza de esas caras que se asoman desde la penumbra realizadas con unas pinceladas llenas de seguridad y maestría; no parecen salidos de las manos de una joven de 19 a 22 años. Es capaz de sacar maravillosos contrastes de luces y sombras, consiguiendo la sensación de volumen a través del color.

En comparación con la pintura del padre en sus primeros años, el trazo de la hija es nervioso, rápido, siendo más moderna su forma de concebir la pintura, sobre todo en lo que se refiere al óleo. En los años 80, la pintura de Matías Moreno había evolucionado hacia el realismo en cuanto a la temática y su técnica, sin perder el virtuosismo inicial, se había liberado de la tiranía del perfeccionismo, lo que se observa en un trazo más amplio y libre. La técnica de María es distinta, con pincelada amplia, muy empastada; casi no existe dibujo en las figuras, siendo su forma de trabajar en cierto modo *impresionista* si hablamos de contornos desdibujados. Hay que resaltar su facilidad para componer y su

---

<sup>554</sup> J. A. Morán Cabré: "Matías Moreno" en *Informes y Trabajos del Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte*, nº 13. *El Entierro del Conde de Orgaz: Nueva Instalación, Estudio Científico y Tratamiento*. Madrid. Ministerio de Cultura. Dirección General de Patrimonio Artístico, Archivos y Museos. 1977, pp. 160-186.

gran imaginación, aunque al desaparecer tan prematuramente no pudo madurar como artista.

Navarro Ledesma habla a su amigo Cubas de ella en una carta diciéndole: *La hija pinta mucho mejor que el padre*, lo que no deja de ser una opinión, que seguramente no quería decir que su técnica fuera mejor, sino que pintaba de una forma muy distinta, más actual, fresca y nada académica.



Dos dibujos de María Moreno: posible retrato de su primo Antonio Moreno, fechado en Valencia en 1888. A la derecha, retrato de María Encarnación.

A partir de 1886 María empezó a pintar retratos al óleo de muchachas; le gustaba especialmente de una anciana, María Encarnación, que parece ser su modelo favorita a juzgar por el número de veces que la retrata, con variedad de técnicas, quizá porque este rostro surcado de arrugas le permite demostrar sus dotes como pintora. Suele dedicárselos a su padre con esta fórmula: *A mi queridísimo papá*. María realizó también un extraordinario retrato al carboncillo de su padre realmente asombroso por la suavidad y el claroscuro conseguidos; la captación psicológica del personaje es perfecta. Realizó bocetos previos en grafito sobre papel, carboncillo y parece probable que se ayudara de un autorretrato fotográfico de su padre, que está en una pose muy parecida.

María fue reconocida por la crítica como buena artista; en el periódico *El Progreso* de 1 de septiembre 1886 aparecen estas líneas dedicadas a ella dentro de un artículo que describía la visita que hace un grupo de profesores de la Institución Libre de Enseñanza al estudio de su padre: *En primer término, como reina de aquel palacio, fíjase la vista en el retrato de la hija del pintor, artista ella también, verdadera estrella que aparece en el cielo de la pintura española*. En un artículo anónimo, firmado como “El



corresponsal”, sobre la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887 que aparece en la revista toledana *El Nuevo Ateneo*, se dice lo siguiente:

*Para terminar y con objeto de hacer justicia a dos noveles artistas, les diré que en un estudio afamado (...) tuve el gusto de admirar las obras de una preciosa joven de San Sebastián (...) cuyos talentos parecen impropios de sus 14 años; y yo me acordaba de otro ángel, hija de nuestro buen amigo Moreno e indiqué a dos o tres pintores que en Toledo y arrullada por los ecos del Tajo y las armonías de las vegas, crecía otra niña de la que el arte tenía que recibir hermosos tesoros.*

Se han documentado al menos dos ocasiones, en 1888 y en 1892, en que los Moreno viajaron a Valencia para visitar a sus parientes, entre los que estaba su tío el Cardenal Antolín Monescillo. De aquella primera estancia, María deja retratado en su cuaderno de apuntes los retratos de sus primos, Antonio y su hermana, de la que no se conoce el nombre, hijos de Eduardo Moreno Caballero. En su cuaderno de dibujos, puso fecha y firmó prácticamente en todas las hojas, realizando muy bellos retratos como el de un monaguillo, que podría ser su primo Antonio, fechado el 25 de agosto de 1888 y otros de una niña que por la similitud con las fotografías podría ser su prima.

En torno a 1890-91 empezó sus cuadros de gran tamaño destinados a darse a conocer en certámenes públicos: *La víspera de San Antón* y *La Stella Maris*, que se expusieron en la internacional de 1892, único certamen al que María tuvo oportunidad de acudir.



Dos imágenes preparatorias para el cuadro *La víspera de San Antón*. A la izquierda, fotografía de Matías Moreno a modo de boceto fotográfico, con los niños colocados en una pose muy similar a la definitiva. A la derecha, estudio de paisaje y hoguera, por María.

Para *La víspera de San Antón*, una vez pensado el asunto, María realizó diversos bocetos y ayudada por las fotografías de los pequeños modelos, trabajo de su padre, consiguió encajar a los personajes en una composición sencilla y amable, llena de espontaneidad y gracia infantil, muy cercana para el espectador toledano. Esta tradición, hoy perdida en Toledo, es recogida por la prensa local: *¡Hoy es San Antón! Lo decían las tradicionales hogueras encendidas en las calles, con molestia de los vecinos pacíficos, absortos ante esas expansiones populares en que unos cuantos se divierten a costa de toda una población.*<sup>555</sup>

<sup>555</sup> El Nuevo Ateneo, “Crónica de la semana” 18 de enero de 1880, año II, nº 3, p. 23.

Su padre también realizó para ella diversos estudios fotográficos del escenario donde iba a desarrollarse la acción y María completó la investigación plástica con varios esbozos y estudios de los rostros de los niños que componían el cuadro; son muy interesantes por su realismo, frescura y espontaneidad, y están ejecutados con una técnica suelta y abocetada. A través de este tema se ve el amor de María por los niños, haciéndolos protagonistas exclusivos del cuadro.

Esta obra fue presentada a la Exposición Nacional de 1892 aunque no figura como autora en el catálogo oficial sino bajo el nombre de su padre. Los Moreno concurren con un total de 20 obras, numeradas desde el 782 al 801. Sería complejo diferenciar las obras de los dos, pues trece lienzos llevan el título genérico de *estudio del natural*, y sus medidas no coinciden exactamente con los que se conservan. En cambio son perfectamente conocidos los títulos de Matías, *Retrato de su hija María* presentado ya a varias exposiciones y que obtuvo tercera medalla en el Salón de 1880, *Una oveja entre lobos* y *Llegar a tiempo*. Firmados por ella están el extraordinario *Retrato de su padre*, la *Víspera de San Antón* y la *Stella Maris*, y, lógicamente, el boceto preparatorio.



*La víspera de San Antón*, cuadro de gran formato (1,64 x 2,87m.) realizado por María Moreno Martín y presentado a la Exposición Internacional de Madrid de 1892.

Navarro Ledesma le comenta a su amigo Cubas en una carta respecto *La Víspera de San Antón*: *Como no se presenta en ésta cosa mejor que en las anteriores exposiciones, se puede asegurar que el cuadro “La Víspera de San Antón” huele a medalla, según he tenido el honor de decirle a su autora*<sup>556</sup>.

---

<sup>556</sup> Carmen de Zulueta, Navarro Ledesma



Fotografía al colodión tomada por Matías Moreno sobre 1890-91 para su hija María, como fuente de inspiración para la realización del cuadro de grandes dimensiones (3,90 x 2,8 m.), *Stella Maris* (a la derecha) presentado en 1892 a la exposición Internacional.

Da la impresión de que el lienzo *Stella Maris* le supuso un gran esfuerzo, a juzgar por la gran cantidad de bocetos que realizó hasta llegar a la obra definitiva. Muchas ideas a modo de tanteo están reflejadas en los estudios para los rostros de la Virgen y el Niño así como en la búsqueda de una manera original de enlazar las manos para sujetar al Niño. Esta idea pudo nacer de un *San José* pintado por Palomino que se conserva en la vecina iglesia de las Carmelitas Descalzas, donde seguramente fue a misa en muchas ocasiones acompañada por su padre.

La Virgen surge de un entorno brumoso en medio de un mar plateado, como una figura estilizada envuelta en amplios ropajes con un sentido claramente ascensional; la imagen quiso ser concebida como un reflejo del arte puro, despojada de cualquier elemento físico, reflejando una realidad espiritual. La entonación general del cuadro y la ausencia de elementos puede dar una impresión de frialdad que se disipa cuando se escudriñan con cuidado los rostros de la madre y el hijo que se miran tiernamente. En esta obra se advierte la influencia de las corrientes europeas de fin de siglo<sup>557</sup>.

Eugenio de Olavarría dice del cuadro:

*Es un prodigio porque en él se han acumulado las dificultades para dominarlas y vencerlas. Sobre las olas del mar blancuzco se eleva la figura de la Virgen, Estrella de los Mares, que sujeta en los brazos a su Hijo y con Él parece elevarse al cielo.*

<sup>557</sup> Ver Francisco Calvo Serraller, "La influencia del simbolismo en la pintura española de fin de siglo (1890-1930)" en *Pintura Simbolista en España (1890-1930)*. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1997.



Stella Maris por María Moreno Martín. Firmado en Toledo en 1892. Detalle.



Dos carboncillos de María Moreno. Izquierda, estudio de manos entrelazadas y a la derecha retrato de joven, para realizar la *Stella Maris*.

*La niebla apenas vela los contornos de su airosa figura; los caracteres sonrosados del Niño Dios destacan sobre la azulada túnica de su Madre. El mar está en calma; el día apunta, el horizonte se tiñe con los primeros resplandores de la aurora. Y es tal el encanto indefinible de aquella figura que el que la admira se siente*



*inclinado a postrarse de rodillas (...) Aquel cuadro fue el último de María. Era ésta una flor harto delicada para vivir entre los huracanes de este mundo.*<sup>558</sup>

Morán Cabré dice de este cuadro que es *obra de colosales proporciones y de increíble ambición, estética y técnica.*<sup>559</sup>

Para la Exposición Nacional de 1892, Matías retrató a su hija a caballo, poniendo un bello fondo de paisaje y un espléndido atardecer de los que a veces se tiene la fortuna de ver en Toledo. Para conseguir la máxima fidelidad al natural, realizó su padre muchos bocetos, lo mismo tablitas al óleo con celajes, que fugaces efectos atmosféricos de nubes, o paisajes siguiendo el curso del río desde San Bernardo.



Retrato ecuestre de María Moreno por su padre. Derecha, fotografía de María en el picadero de su casa, realizada por Matías Moreno. Al fondo se adivina la Puerta del Cambrón de Toledo.

Los últimos meses de 1892 padre e hija estaban estudiando el asunto de un nuevo cuadro, del que no se conoce título; el tema podría ser el amor ciego. Antes de enfrentarse a la ejecución, Matías realizó varias fotografías a modo de bocetos, estudiando la composición.

En ellas posan tanto María como una modelo, llevando la misma indumentaria. La obra debió estar ideada por María pues fue ella la autora de los esbozos en lápiz y tinta sobre papel cebolla en los que la figura femenina lleva los brazos extendidos mientras un pequeño Cupido que está sobre sus hombros le cubre los ojos con las manos.

<sup>558</sup> Eugenio de Olavarría y Huarte: "María Moreno" en *Toledo*, nº 95, 1918, p. 81.

<sup>559</sup> Juan Antonio Morán Cabré: "Matías Moreno y El Greco" en *Informes y trabajos del Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte*, nº 13. *El Entierro del Conde de Orgaz: Nueva Instalación, Estudio Científico y Tratamiento*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1977, p. 164.





Fotografías realizadas por Matías Moreno para un cuadro de su hija que no llegó a materializar. María con un bebé sobre los hombros y a la derecha, la modelo. Sobre 1892-93.

A partir del invierno la salud de María se fue deteriorando paulatinamente; según Navarro Ledesma muere de *lenta consumición, de anemia, combinada con el cólico saturnino*.<sup>560</sup> Por una carta el 4 de abril, fechada un mes antes de su muerte, se sabe que estaba ya muy enferma; Moreno pidió a F. Giner, médico amigo suyo, algún remedio, esperando que quizá su hija mejorase con ello.



Dos obras de María Moreno: retrato de Mª Encarnación, dedicada *a mi queridísimo papá, María*; a la derecha, retrato de muchacha fechado en Toledo en 1891.

<sup>560</sup> Se refiere a la intoxicación por plomo, aunque parece poco probable como causa del fallecimiento.

La contestación del médico fue la siguiente receta:

*Amigo mío, sintiendo no haber podido tener el gusto de despedirme de usted, le incluyo la receta aconsejada por los señores Sanmartín (...) Una cucharada grande y otra por la noche media hora antes de la primera y última comida (...) hasta llegar a 9 cucharadas, que es lo que tomo yo ahora. Deseo vivamente el alivio de esa señorita como espero que vendrá pronto.*

*Fosfato de hierro y sosa: 12 gramos*

*Arseniato de sosa: 12 gramos*

*Agua de flores de naranjo: 50 gramos*

*Alcohol a 90º: 50 gramos*

*Jarabe simple: 2.400 gramos*

*Hágase según arte.*

Pero la ciencia será impotente y María empeoraba por momentos hasta que en la mañana del 1 de mayo de 1893 murió en brazos de su padre, mientras Toledo estaba de fiesta celebrando la romería del Valle.



Matías moreno tomó esta fotografía de María tras su fallecimiento el 1 de mayo de 1893, con el cuadro *La víspera de San Antón* como fondo.

El funeral tuvo lugar el día 4 en la iglesia de San Juan de los Reyes gracias a un permiso especial del cardenal, ya que todavía no estaba abierta al culto.

*Como si Matías no estuviese bastante azotado por la desgracia, como si él tuviera que pagar algún horrendo crimen, como si él no fuera la nobleza, la caballerosidad y la cortesía personificadas, la desgracia seguía abrumándole; una*

*noche intentan matarle por la espalda, otra recoge el último aliento de aquel Ángel, de aquella hija, esperanza legítima del arte.*<sup>561</sup>



Dos retratos de jóvenes por María Moreno Martín. Izquierda, tinta sobre papel firmado y fechado en Toledo en diciembre de 1898, y a la derecha, carboncillo.

La prensa se hizo eco de la muerte de María por ser su padre persona conocida en Toledo y por la conmoción que supuso la pérdida prematura de la joven. El diario *El Toledano*<sup>562</sup> publica, además de la esquela, unas palabras dedicadas a su memoria:

*El lunes pasado entregó su alma a Dios la señorita María Moreno y Martín, sobrina de nuestro virtuoso prelado e hija del reputado pintor y profesor de dibujo de este Instituto Don Matías. Era la finada un dechado de virtudes y poseía una inteligencia nada común en el arte de la pintura. Alguna vez hemos hablado en este periódico de los hermosísimos trabajos que presentó en varias exposiciones, mereciendo por ello colocarse al nivel de los más afamados pintores. El entierro, que se verificó ayer, fue una manifestación de las simpatías de que gozaba la difunta entre nosotros, por el numeroso y distinguido acompañamiento que asistió al fúnebre acto (...) Acompañamos a su afligido tío, nuestro venerable señor cardenal, a su desconsolado padre y demás familia en el justo y natural dolor que les ha causado la terrible desgracia.*

<sup>561</sup> Federico Latorre y Rodrigo. “¿Quién era Matías Moreno?” en revista *Toledo*, nº 95. 1918, p. 78.

<sup>562</sup> *El Toledano* del 3 de mayo de 1893, año IV, nº 181; este periódico continúa la tradición carlista en la prensa toledana, pues desde el sexenio no se habían vuelto a publicar. Apareció en 1890 llegando hasta 1894. Tomado de Isidro Sánchez Sánchez, *Historia y Evolución de la Prensa Toledana (1833-1939)*. Editorial Zocodover. Toledo 1983. Hasta ahora sólo se conocía un ejemplar en el AMT; este aunque en mal estado, se conserva en el archivo Moreno-Aguado.



Matías Moreno no quiso perder del todo a su hija y recurrió a la fotografía para plasmar su rostro por última vez. Resultan impresionantes las distintas placas que hizo a su hija desde su fallecimiento; la última, vestida de blanco y rodeada de flores, colocada ante uno de sus últimos cuadros, *La víspera de San Antón*, su preferido, en el que aparecen los niños que ella tanto amó durante su vida. Igualmente Matías obtuvo la mascarilla del rostro y un vaciado de las manos en la misma actitud que se aprecia en las fotografías, cruzadas sobre el pecho; son unas manos delicadas de dedos largos y flexibles muy propios para una joven pintora.

Navarro Ledesma sintió mucho la muerte de esta joven que le había impresionado como la única mujer  *fina y espiritual*  con que se había topado en su vida. Al comunicarle a su amigo Ángel Ganivet la prematura muerte de la pintora le hace una poética descripción de la joven, en la que según palabras de la biógrafa de Ledesma, Carmen de Zulueta, no faltan los matices eróticos:

*¡Pobre Mariita Moreno! Ha desaparecido, se ha deslizado sin hacer ruido como una hoja que cae sobre el suelo tapizado de hierba (...) Separada de su madre, que fue una solemne zorra, a los tres o cuatro años la metieron en una de esas horribles pensiones de París de donde la sacó su padre para incrustarla en un rincón del estudio grandote, sólo y frío y ahí se ha pasado desde los 17 hasta los 22 años sin ver ni hablar a nadie, sola siempre, delante de la frondosa y caliente vega que el Tajo bravamente fertiliza, detrás del inmortal San Juan de los Reyes, no menos que la vega, caliente y frondoso. En el jardín las magnolias, los claveles, la retama macho y las acacias floridas despidiendo su olor semíneo y las palomas gordas y aseñoreadas paseándose, perseguidas por palomos finchados y arrulladores.<sup>563</sup>*

De todas formas Navarro Ledesma tuvo por María un interés mayor que el puramente profesional, aunque le costara admitirlo; a las insinuaciones de su amigo Cubas de que le interesaba la Moreno mucho más de lo que justificaría el puro amor al arte, responde algo picado en una carta fechada el 17 de octubre de 1892:

*A la chica de Matías Moreno sólo la he hablado dos o tres veces y, aunque parece que tiene talento, usted debe saber que soy bastante enemigo de las bas bleus, sean pictóricos, literarios o de otra clase, para hallarme a cubierto de sus malévolas y maquiavélicas (jole ya!) insinuaciones. El interés que tengo es por complacer al padre, a quien debo algún favor y pienso deber otros.*

En otra carta posterior algún tiempo más tarde le confiesa a Ángel Ganivet:

*Y la verdad, como topar, ya topé con una mujer refinada. Sólo que no anduve listo para cogerla y se me escapó a lo mejor. Tal vez si yo me hubiera dado prisa no se hubiera muerto, o por lo menos no se hubiera muerto de esa inhumana enfermedad que llaman el cólico de los pintores.*

---

<sup>563</sup> Carmen de Zulueta, obra citada-

A esta afirmación, Carmen de Zulueta comenta que el literato *no se dio prisa y dudamos mucho que en algún momento pensase dársela, pues para él era difícil combinar en el matrimonio dos sentimientos tan opuestos e incompatibles como son el amor espiritual y el amor carnal.*



Esquela y nota necrológica publicada en el periódico *El Toledano* del 3 de mayo de 1893. A la izquierda la noticia del fallecimiento y el entierro.

María fue enterrada en el cementerio viejo, retratado en un melancólico cuadro de Aureliano de Beruete; debido a su situación muy próxima a la ciudad y su estado ruinoso, decidió el Ayuntamiento eliminarlo, abriéndose en 1903 el actual de Nuestra Señora del Sagrario. Sobre 1940 se trasladaron sus restos a la sepultura de su padre, en cuyo interior se conserva la pequeña lápida de mármol traída del cementerio viejo, con una artística inscripción diseñada por Moreno. En la partida de defunción se certifica que el dos de mayo de 1893 el párroco mandó dar sepultura a *Doña María Moreno y Martín, hija legítima de Doña Josefina y de Don Matías, natural de Madrid, vecina de Toledo, feligresa de ésta de Santo Tomás, soltera, de 22 años de edad, la cual falleció ayer de una gastritis.*

Matías Moreno quedó sumido en una infinita tristeza que Guerrero Malagón esboza así en su trabajo sobre la vida y obra del pintor:

*El estudio que construyó con su sudor y esfuerzo le estorbaba, como le estorbaban el tiempo, las horas, el ambiente y hasta el aire que pasaba por aquel sitio. Estuvo sin coger los pinceles algún tiempo, pero al fin, aconsejado por sus buenos amigos, lo hizo otra vez aunque sin ganas y sin ilusión. Sus pinceles se mueven ya cansados y el color se le ensucia en su paleta. Podemos decir que el gran pintor*



*que era Matías Moreno acaba en esta fecha, cuando ya la vida le ofrece sólo dudas e inseguridades.*<sup>564</sup>

Desgraciadamente aún le faltaba por sufrir otro duro golpe de la vida tras la muerte de su adorada hija, la de su querido maestro Federico de Madrazo en 1894. La pérdida de su hija le deja totalmente destrozado, sin ilusión por vivir. Él mismo escribe, como revelándose contra el destino que se la quita, unas desesperadas frases en su cuaderno de apuntes:

*Demasiado hermosa eres para estar debajo de la tierra.*



Retrato al carboncillo de Matías Moreno por su hija María.

---

<sup>564</sup> Guerrero Malagón, Cecilio. “Evocación de la vida y obra del pintor Matías Moreno” en *Toletum*, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, año XLVIII, segunda época, nº 7, 1976, pp. 9-25.

PARTE II:  
CATÁLOGO DE OBRAS  
MATÍAS MORENO GONZÁLEZ





## PINTURA

### *Evolución de la pintura de Matías Moreno:*

En general su producción es muy variada pero poco uniforme en el tiempo, lo que se explica a causa de sus ocupaciones docentes, cultivando además del cuadro de historia, el de género de pequeño tamaño, el paisaje y la pintura de retratos. Podemos señalar cuatro etapas en la evolución de su obra, en las que se señalan los temas más tratados por Moreno:

1. 1854-60. Academias, pintura de Historia, retrato y grabado.
2. 1860-70. Retrato, pintura de Historia, costumbrismo realista y preciosismo.
3. 1870-1890. Realismo filosófico, retrato y paisaje.
4. 1890-1906. Retrato y paisaje realista.

### *1ª Etapa: 1854-1860*

#### *Academias, pintura de Historia, retrato y grabado.*

Moreno se puede definir como un pintor de trasfondo romántico; para él el romanticismo es una actitud de vida y un sentimiento. La belleza y la melancolía están presentes permanentemente en su obra de juventud. Fue un hombre obsesionado por la idea del amor romántico en el que se mezcla la belleza trágica y la pasión desenfrenada, y él como protagonista se encuentra indefenso frente a ese amor que le lleva a la desdicha. Como artista romántico vive su propia vida como una novela, arrastrado por la fuerza de los sentimientos a los que no puede resistirse. De ahí la melancolía que continuamente brota de su alma. En sus primeros años, por influencia de *El Artista*, buscará las ideas más oscuras e inquietantes, la poesía de cementerio, lo tembloroso y el horror lúgubre, como se aprecia en sus primeras obras, paralelas a los estudios realizados en la Academia.

En el artículo *Matías Moreno, el pintor*, José Vera<sup>565</sup> hace un análisis de la trayectoria artística de su maestro; apunta que su formación queda dentro del eclecticismo de su maestro Federico de Madrazo *pues surgió a la vida nacional como índice de orientación hacia un porvenir de culta independencia después de aquella época en la que el academicismo decadente (...) había tenido que ceder el terreno al romanticismo*. Continúa Vera explicando que la corriente ecléctica se impuso al neoclasicismo y al romanticismo, y *entreabrió las puertas y por ellas penetraron tumultuosamente abriéndolas de par en par, aires de libertad que, (...) prepararon el advenimiento del naturalismo y el impresionismo*.

Vera estima como una gran suerte para la formación de Moreno que Federico de Madrazo guiara sus primeros pasos, pues adopta de su maestro corrección en el dibujo,

---

<sup>565</sup> José Vera y González, "Del artista Matías Moreno, el pintor" Revista *Toledo*, de 15 de abril de 1918, año IV, nº 95, p.74

elegancia, un atildado estilo y la asimilación de exquisiteces de gusto y de ejecución, que según Vera le acompañaron hasta sus últimos momentos.

La admiración que Madrazo sintió ante Van Dyck se convirtió en culto apasionado en Matías Moreno, quien tuvo una cierta obsesión con la figura de este famoso pintor y aristocrático retratista; *procuró inspirarse en tan atrayente figura copiando de él hasta la fisonomía y el tipo. Siempre le acompañó aquella fervorosa atracción.*

Cultivó la pintura como hecho más elevado y otras Artes menores como la litografía, el grabado, el repujado la copia en escayola, pero dándoles una gran importancia en la formación del artista.

## *2ª ETAPA: 1860-70.*

### *RETRATO, PINTURA DE HISTORIA, COSTUMBRISMO REALISTA Y PRECIOSISMO.*

Desde los primeros años de estancia en Toledo, Matías Moreno mostró siempre gran interés por la indumentaria regional, retratando la que encontró a su llegada, como refleja igualmente Laurent en sus fotografías de tipos toledanos. El senador, Gustavo Morales, en su artículo *Añoranzas*,<sup>566</sup> escrito en 1917, refiere que *todavía llevan las ancianas aquellos moñetes formando lazo y rizo cabe las orejas, sostenidos y atravesados por enormes horquillas.* Así retrata Moreno a las jóvenes bargueñas de piel oscura, modelos habituales de su estudio. Es un pintor que gusta de lo popular, e insiste en los temas regionales a lo largo de toda su pintura, pero tratándolos de una manera culta.

Moreno por su fecha de nacimiento se vincula a la segunda generación de pintores de historia, aunque resulta chocante que sólo realizase un gran cuadro de historia en su carrera, que fue el que le hizo célebre; no siguió esta tendencia, en la que seguramente no se encontraba muy cómodo, sino que su pintura se hizo más libre y personal. Para José Vera constituyó una decepción que realizase en su primera época retratos notables y grandes cuadros que *le descubrieron ante el público como la esperanza de un astro de primera magnitud,* y que *a pesar de que se esperaban de él grandes obras de arte como podía suponerse viendo sus primeras producciones, la moda impuesta por Fortuny desvía su camino.* Vera lo calificaba de fatalidad, dando a entender que Moreno siguió este tipo de pintura por imitar el enorme éxito comercial de *dos gigantescas figuras de los miniaturistas al aire libre, Meissonnier y Fortuny,* pero en realidad el cuadrado de casacón respondía a la demanda de una emergente clase media, sobre todo europea, coleccionista de Arte. Y en esto Moreno hizo lo que casi todos sus compañeros, ser hombre de su tiempo y seguir la moda.

---

<sup>566</sup> Gustavo Morales, "Añoranzas", en *Toledo* 15 de junio de 1917, año III, nº 75.



Enrique Arias Angés y Wifredo Rincón<sup>567</sup> nos proporcionan la clave para comprender esta circunstancia en la obra de Moreno cuando señalan que este tipo de obras *son cuadros generalmente hechos ex profeso para obtener el galardón deseado en dichas exposiciones, lo que corrobora el hecho, constatado por Gutiérrez Burón de que fuera un género practicado por pintores jóvenes (...) lo que nos habla del deseo de abrirse camino por medio del éxito que tal tipo de obras podía proporcionar en la exposición. (...) Por tanto todos estos pintores que realizaron alguna vez un cuadro de tema histórico suelen agruparse por el común denominador de la pintura de Historia, cuando en realidad, a veces, es lo menor de su producción, aunque sí lo más espectacular.*

Sigue diciendo Vera que esto *obligó a nuestro artista a abandonar la ruta emprendida, dedicándose durante buen número de años a realizar el cuadro de caballete.* Está claro que Vera no es partidario de la pintura de *tableautín*, calificándola como *falsas escenas de un mundo convencional*, aunque reconoce la calidad de las obras de Moreno: *Recuerdo de aquel ciclo de su vida, "La Buenaaventura", "Oveja entre lobos", "La distracción del artista", cuadritos de asombrosa ejecución e irreprochable factura, que como otros muchos que por entonces produjo, fueron adquiridos a elevados precios en Francia e Inglaterra.*

El pintor y crítico de Arte Ramón Pulido opinaba prácticamente lo contrario que José Vera, pues para él al no seguir Moreno la tendencia oficial del cuadro de historia, la pintura de caballete quebrantó su carrera: *El caminar por diferente sendero que la moda imponía, le quitó medallas de oro y que figurase en el mismo plano que Palmaroli, Domínguez, Ferrant, Casado del Alisal y tantos otros pintores de aquella época.* Y resulta interesante que el senador Gustavo Morales compare su pintura precisamente con estos y no otros autores, añadiendo un artista de la escuela barroca holandesa, Gerard Dow, para establecer un paralelismo con la calidad de su pintura preciosista y su amor por el detalle: *Pintaba D. Matías al estilo de Casado y de Palmaroli y Madrazo, pero hay cuadros que el mismo Gerar Dow no hubiera desdeñado firmar*<sup>568</sup>.

Respecto al conjunto de la obra de Matías Moreno, Pulido opina que *no admitía el arte vulgar y desaliñado; era su arte, lo mismo que su persona, romántico y elegante, sin caer en la ñoñez y cursilería.* De esta etapa destaca que *pintó cuadros con tal conciencia y escrupulosidad que en ellos se pueden admirar trozos y detalles dignos de un Meissonier o del más escrupuloso pintor holandés.*

El Moreno de los años 70 es un pintor exquisito, sutil y de gran refinamiento en sus argumentos pictóricos, estudiados continuamente, con todo cuidado. Es un artista que busca más la afinidad y la sensibilización individual con sus ideas artísticas que el gran aplauso de la crítica. Aunque Moreno parecía tener muchas veces un sentido exacerbado de la autocrítica, de ahí que procurase realizar obras de gran perfeccionismo de las que no tuvo inconveniente en realizar réplicas si eran de su plena satisfacción. No existirá en él

---

<sup>567</sup> Enrique Arias Angés y Wifredo Rincón García "Las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes del siglo XIX" en *Exposiciones Nacionales del siglo XIX. Premios de pintura..* Madrid, Gráficas Municipales, 1988, p.64.P.64.

<sup>568</sup> Gustavo Morales, "Añoranzas" en *Toledo*, año III, nº 77, 15 de julio de 1917, p.4.

una originalidad como en otros pintores, pero lo que sí hay en él es una increíble técnica que se podría relacionar con el movimiento Prerafaelista: un dibujo muy sólido y una depuración máxima en la exactitud.

El motivo es elegido cuidadosamente por nuestro pintor, no sólo para hacer un alarde técnico, sino para provocar una emoción o una inquietud en el espectador ante la historia narrada. Esta referencia emocional de los motivos es lo que le une al Prerafaelismo y al Simbolismo. En cuanto a la técnica del cuadrito de taubleautín, suele percibirse en algunas obras la supeditación de la composición a la precisión pictórica, que tendrá como consecuencia que el artista deja relegado el interés por el estudio del color, frente a la importancia que otorga a la perspectiva y al dibujo.

Gracias a la seguridad económica que le proporcionaba su sueldo de catedrático pudo realizar su vocación de forma más independiente sin estar obligado a trabajar exclusivamente para las exposiciones en busca de méritos y recompensas monetarias.

En contraposición a este modo de pintar, Pulido habla de otra obra, con un carácter propio, fresca y original: los bocetos y estudios, llegando a afirmar que constituyen otra diferente personalidad artística dentro de él: *Es muy posible que sus cuadros de caballete le perjudicasen tanto, porque es indudable que Matías Moreno tenía otra personalidad, la cual se manifiesta de un modo que emociona, cuando se examinan aquellos estudios que él pintó para su satisfacción y recreo, sin preocupaciones de ninguna clase; entonces se advierte el pintor formidable.*

### 3ª ETAPA: 1870-1890.

#### REALISMO FILOSÓFICO, RETRATO Y PAISAJE.

En esta nueva etapa de su pintura y según comenta José Vera, el espíritu de Moreno reaccionó tratando de *volver al camino del gran Arte*. Esta vuelta a los orígenes que ya interesó a Moreno desde 1878, se desarrolló en los años 80 cuando la pintura española entraba de lleno en la corriente realista. Dice Vera que aumentó el tamaño de sus lienzos, buscando modelos y escenas en la vida cotidiana y recuerda de este momento el *Ensayo al órgano* y *Los dos sueños*, aunque ambos cuadros no le satisfacen completamente y los ve *ahitos de nimiedades de ejecución*. En cambio, para Ramón Pulido<sup>569</sup> estas dos obras son el emocionante resumen de la vida de pintor de Moreno. Destaca igualmente la captación de lo real en estos cuadros: *entendía este artista que para ser buenos sus cuadros tenían que reflejar fielmente todo aquello que veían y esto a mi modo de ver le perjudicó, porque en su época, con contadas excepciones, la pintura que se hacía era de relumbrón y de efectismo, pintura espeluznante y trágica de historia y también de guardarropía.*

Una de las virtudes de la pintura de Matías Moreno en esta etapa es su realismo documental, con una capacidad casi fotográfica de reproducción.

---

<sup>569</sup> Ramón Pulido, "Matías Moreno, pintor" en *Toledo*, nº 95, año IV, pp. 76-77.

En todas sus obras hay una base filosófica, nunca se quedan en mero asunto anecdótico Para Pulido en *estas obras se manifiesta la psicología de Matías Moreno y su temperamento de pintor, que ha sido una conciencia escrupulosa, siempre amor al color, corrección en el dibujo, culto a la belleza y anhelos de crear arte que dijese algo.*

Su amigo del alma Eugenio de Olavarría, aunque evita dar una opinión técnica de los cuadros, pues dice que ignora *el papel que se le debe asignar como pintor como dibujante y como colorista*, reconoce en él uno de los más grandes artistas, *porque sus cuadros no se limitaban a reproducir un momento de la vida, un aspecto de la naturaleza; en sus cuadros la admiración no se limitaba a contemplar prodigios de factura ni maravillas de pincel. En todos ellos hay una idea que se impone; todos ellos hacen pensar*<sup>570</sup>. Para Olavarría la principal característica de la pintura de Matías Moreno es que *sus cuadros son cuadros admirablemente pintados, que obtuvieron siempre el unánime aplauso de la crítica y el favor de marchantes y aficionados. Pero cada uno de ellos es, al mismo tiempo, una poesía, dolor o poema; algo que hace sentir y que hace pensar, y trae ideas al cerebro y aviva los latidos del corazón.*

En esta etapa, siempre siguiendo los criterios de Vera, Moreno, *hombre de voluntad firme y de sereno juicio, se analizó, reconoció los gérmenes que emponzoñaban su arte ideal y se propuso aniquilarlos*, acudiendo a sus antiguas fuentes de inspiración, Velázquez, Van Dyck y Gainsborough, y marchó en busca *del impresionismo sintético preparando su última evolución con estudios del natural, interpretado con un brío y amplitud de pincelada insospechado en las anteriores obras del maestro.* A este momento corresponderían estudios al óleo de gran tamaño y retratos al *estón* (lápiz), como el de su amigo Federico Latorre.

#### **4ª ETAPA: 1890-1906.**

##### **RETRATO Y PAISAJE REALISTA.**

En su última etapa, *consagra su talento y su vida a perpetuar en un poema policromado su admiración ante el amor sencillo y puro; ante la naturaleza pródiga en la revelación de sus infinitas bellezas, marchando hacia un misticismo naturista que parecía invadir su espíritu en el ocaso de su existencia*<sup>571</sup>. A esta época corresponde el cuadro *Lejos de la ciudad*. A juicio de Vera el último y definitivo golpe de la fatalidad a su trayectoria artística fue su designación como director de la Escuela de Artes.

En sus últimos años la idea de sublimidad de la naturaleza está presente en sus fotografías, fondos pictóricos y estudios de paisajes; fue un viajero provincial ansioso de encontrar parajes pintorescos, que estaba fascinado por la belleza de la naturaleza, especialmente de la sierra. Moreno no pinta paisajes como género independiente sino que los incluye como fondo de sus figuras y de manera personal e íntima en sus estudios

---

<sup>570</sup> Eugenio de Olavarría, "Matías Moreno", revista *Toledo*, año IV, nº 95, pp.72.73.

<sup>571</sup> José Vera y González, "Del artista Matías Moreno, el pintor" Revista *Toledo*, 15 de abril de 1918, año IV, nº 95, p.74.

realizados en pequeñas tablas de madera. Ramón Pulido los enjuicia opinando: *sus estudios íntimos son pedazos de vida, llenos de frescura y perfume, pintados con suprema facilidad y dignos de ocupar un puesto de honor en el museo más selecto de arte moderno.*

Toledo fue para él la ciudad sublime, ejemplo de soledad y silencio, en el que la magnificencia antigua está contrapuesta al vacío de su momento presente. Con la serenidad que nacía ya de su edad, percibía un eterno contraste entre sus calles oscuras y la luz exterior de los campos. Esta visión le producía una emoción y un entusiasmo que llenaban su espíritu; ideas que parecen emanar de los sonetos de Hugo Fóscolo y las ideas filosóficas de Edmund Burke. Su última obra de gran formato, *Lejos de la ciudad*, según la visión de José Ramón Mélida, *hasta por el título debe considerarse como un paisaje con figuras*, lleno de poesía y con un sabor local en el que late *un recuerdo muy fugaz de El Greco*<sup>572</sup>.

### *LOS GÉNEROS PICTÓRICOS EN SU OBRA.*

En España pervive en gran manera la influencia de Vicente López hasta mediados de siglo y tiene gran peso la corriente academicista que fluye a través de las enseñanzas de los Madrazo. El dibujo que aprende Moreno en la Academia estaba sujeto a rígidos principios  
Y a gran limpieza y precisión en el trazo. Se convirtió pues en un gran dibujante, cualidad que le llevará al grabado y a la litografía.

En cuanto a los géneros pictóricos, tratados por Moreno, la **pintura de historia** es el favorito durante sus primeros años, al que da mayor importancia, pues según las ideas de su tiempo, el cultivarlo era fundamental para cualquier pintor, puesto que se esperaba el salto a la fama a través de una obra de estas características. Su obra se vio envuelta en la polémica del gran cuadro de historia que refleja ideas trascendentes contrapuestas a la pintura de género y anecdótica, a la que la crítica acusa de degradar los nobles ideales del arte. En general cuando interpreta los temas de historia, se muestra mejor dibujante que colorista, y poco espontáneo.

La influencia francesa que trae el gusto por lo anecdótico y lo preciosista en la **pintura de género**, es la más cultivada por esta segunda generación de pintores. En estos dos géneros se puede aplicar el adjetivo romántico incluso durante el segundo tercio de siglo y llegar incluso hasta principios del siglo XX.

En sus **cuadritos de tableautín** destaca el lujo decorativo, la gracia y la elegancia de la aristocracia; a través de recreaciones de épocas pasadas se busca una emotividad que

---

<sup>572</sup> José Ramón Mélida La *Ilustración Española y Americana*. Año XLIII, nº 22, de 15 de julio de 1899, p. 370

llegue al espectador. Su preciosismo descriptivo puede relacionarse con el de Jules Worns, especializado en escenas costumbristas españolas con gran lujo de detalles.

Los cuadros de tableautín de Moreno huyen de lo bello sin interés ni objetivo; no son meramente anecdóticos sino que siempre intentan contener un trasfondo filosófico, dando una posibilidad al juego de la imaginación y de la inteligencia y desplegando para el espectador el placer subjetivo de la interpretación. La utilización de una técnica preciosista cercana a Fortuny puede entenderse por la valoración tan alta que se hacía de este tipo de pintura, sobre todo en Francia con Goupil, lo que le lleva a preocuparse no sólo por el tema sino por la demostración de un virtuosismo técnico; este es otro de los factores de la escasa producción pictórica de Moreno. Su pintura siempre invita a la reflexión: su cuadro *Hojas Muertas* parte de lo autobiográfico para transmitirnos un conflicto del sentimiento.

El **retrato** en la producción de Moreno está lleno de buen gusto, realismo y elegancia, heredada de Madrazo, con poses severas, de medio cuerpo o bustos, que irán evolucionando hacia posturas más se relajadas y se irán sintetizando hasta resumirse prácticamente en un rostro.

El retrato, fue uno de los géneros más cultivados en el siglo XIX, especialmente por ser fuente segura de ingresos y modo de complacer a familia y amigos, en competencia con la fotografía. Moreno a partir de los años 70 ya es fiel a la realidad de los modelos; hay en él dos tendencias, el retrato elegante de sus primeros años, más poético e idealizado, que percibe la psicología del personaje y el retrato naturalista en el que se capta al personaje con profundidad y hondo realismo.

El **paisaje** como género independiente adquirirá gran importancia a través de la obra de Carlos de Haes. Los ecos de la corriente positivista se perciben en MM por la atenta observación de la realidad y la interpretación artística que hace especialmente en sus últimos años Su pintura gusta de temas de visión costumbrista, pero siempre mostrando aspectos bellos, e idealizados. Serenidad, quietud, reflexión.

#### *SU ACTITUD COMO ARTISTA:*

Moreno estaba convencido, como artista y como docente, de desempeñar un papel en la sociedad tan importante como pudiera ser el de un hombre de ciencia.<sup>573</sup>

Fue consciente de que al asumir su responsabilidad de educar a la sociedad a través de sus obras, estaba especialmente obligado a dar una respuesta a través de su pintura, recurriendo a temas éticos, ejemplares, buscando siempre la originalidad y utilizando una técnica irreprochable. Para realizar esa misión sublime sin perder su propia identidad se vio obligado a renunciar a una carrera profesional como pintor, volcándose más hacia el mundo de la enseñanza. Esto hizo que Moreno fuera un artista

---

<sup>573</sup> Sobre este tema hay que citar a Martínez Ginesta en un artículo de la *Revista de España* de enero de 1876. Madrid. p. 269.



muy poco conocido y que sean ciertas las palabras de José Galofre de que *la justicia suele empezar para los artistas en el sepulcro*.<sup>574</sup>

Paralelamente a estos elevados sentimientos también es verdad que, como todos, Moreno buscó también el reconocimiento del público y la fama a través de las exposiciones nacionales y extranjeras, lo que además servía como mérito que aplicar, de cara a su prestigio como catedrático y como pintor. Eugenio de Olavarría escribió en 1884 un artículo sobre la misión social del arte, *como bálsamo para elevar el espíritu y para olvidar las contrariedades del presente*.<sup>575</sup> Moreno era consciente de su relevancia social como artista y le gustaba gozar de una especial consideración como profesor de dibujo, que para él era un título tan importante y honroso como el de pintor.

En general, la dimensión moralizante del arte adquiere gran importancia en la segunda mitad del siglo; el crítico Francisco María Tubino habla de *considerar al arte como uno de los grandes medios de que el hombre puede valerse para el perfeccionamiento de su condición física y moral*.<sup>576</sup> En el último tercio del siglo las ideas regeneracionistas ven en el arte un medio para la educación del país; Moreno actuó reflejando estas ideas, siendo consciente de que él como artista debía instruir y moralizar a la sociedad, fomentando la convivencia y la libertad mediante la enseñanza.

A finales de siglo surgen una serie de corrientes de pensamiento de tipo social en las que el papel del arte ejerce una labor democratizadora, especialmente en la pintura; Moreno transmitió en su discurso de inauguración de la Escuela ideas semejantes a éstas. Siempre pretendió que la enseñanza del arte fuera una actividad en la que todo el mundo pudiese participar, conociendo y opinando sobre arte, artistas y obras. Esta idea del arte le acompañó siempre. Fue hombre de ideas liberales; para él igual que para John Ruskin *el Arte es la religión de la belleza*.

En el discurso de apertura de la Escuela de Artes Industriales se hacen constantes referencias a la concepción nacionalista del arte y hacia la valoración de los artistas como depositarios de la gloria nacional. El artista se convertirá también en difusor de los valores patrios y su trabajo, como su arte se considerará labor patriótica. Y esta labor es tanto más patriótica cuantas mayores son las dificultades a superar, de las que el director daba cuenta a lo largo de varias páginas.

#### *LOS MARCHANTES Y LOS CLIENTES DE MATÍAS MORENO.*

Durante el siglo XIX los pintores vivirán una nueva situación social, convirtiéndose en productores libres que tienen como cliente a un público heterogéneo. Según opinión de Gustavo Morales, su amigo Moreno tenía éxito en los mercados extranjeros, especialmente en Inglaterra; dice que *En Londres se había creado un*

---

<sup>574</sup> José Galofre. "El artista en Italia y demás países de Europa atendiendo al estado actual de las bellas artes". Imprenta de L. García. Madrid, 1851. p. 184.

<sup>575</sup> Eugenio de Olavarría y Huarte. "Misión social del arte". *La América*, 31 de mayo de 1884.

<sup>576</sup> Francisco María Tubino. *Revista de Bellas Artes*. 7 de septiembre de 1866.

*mercado para sus cuadros, que le producían lo suficiente para atender a las necesidades de su casa, y algo parecido le ocurrió también a Ricardo Arredondo.* El caso de Moreno es un pintor que teniendo moderado éxito en vida, después ha venido a ser bastante olvidado, siendo recordado más que por su obra, por su vida y su figura.



Retrato de Frédéric Reitlinger dedicado a Matías Moreno, en formato de Carte de visite.

Moreno vendió cuadros a algunos de los más destacados marchantes de la época: Adolphe Goupil, Reitlinger, Koek Koek, *Samuel P. Avery*, *Arthur M. Groves*, Blackler y Arthur Tooth.

Los años 80 a 90 fueron de gran estabilidad económica para el pintor; su posición era bastante desahogada, pues además de su sueldo como catedrático, las clases particulares, recibía encargos y vendía sus cuadros especialmente a marchantes extranjeros como Samuel P. Avery, marchante de Estados Unidos, Moses Reitlinger que trabajaba en París y Viena o Adolphe Goupil. Envió cuadros a algunas galerías de arte, como Martin Colnaghi, Guardi and Continental Gallery<sup>577</sup> *que compró Una Dueña Complaciente* y Wallis and Son, Franch Gallery, y la Royal Society of Painters, Water Colours de Londres,

Martín Rico Ortega<sup>578</sup> hablando de sus marchantes parisinos, recuerda que *después ya vino Reitlinger, que era el que hacía los negocios con Zamacoix y me propuso*

<sup>577</sup> Se refiere al coleccionista y negociante inglés Henry Martin Colnaghi que heredó esta actividad de su familia; a su muerte dejó una serie de obras y dinero a la National Gallery de Londres para la creación de una galería.

<sup>578</sup> Martín Rico Ortega, Recuerdos de mi vida. Imprenta Ibérica. Madrid. s/a (1906), pp. 60-61:

*comprarme todo lo que hiciera dándome un tanto al mes que me parece eran 500 francos. Es de notar que en esta época había muy pocos marchantes de cuadros en París: después de la guerra se multiplicaron de manera prodigiosa (...) en España faltan absolutamente. Los amateurs en París, Londres y los grandes centros, prefieren comprar los cuadros en casa del marchante; para ellos es una garantía; le piden el precio en que el artista está cotizado y a veces el amateur que no está contento después de algún tiempo devuelve su cuadro y le dan lo que pagó por él.*

W.H. Steward era amigo de Raimundo. A través de él muchos pintores españoles contactaron con empresarios americanos. El barón de Rothschild también se dedicó a comprar antigüedades aunque se movía más en los círculos aristocráticos parisinos. Moreno lo conoció a través de la familia Madrazo.

Indudablemente, el Estado fue uno de los mejores clientes de Matías Moreno: adquirió tres de sus cuadros premiados en las Exposiciones Nacionales de 1866, 1881 y 1884. También le encargó la realización de al menos 15 copias para el Museo Iconográfico que por fin no llegó a materializarse. La crisis de la Iglesia en el XIX hizo que disminuyan los temas religiosos, y que tuviese escasa relevancia como mecenas. Moreno no cultivó la pintura religiosa salvo alguna excepción en su juventud y el díptico de San Fernando y San Hermenegildo, en los que predomina lo miliar. Podría ser que recibiera como encargo del arzobispado de Toledo pintar el retrato su tío el cardenal Monescillo en la Sala Capitular de la catedral, tras su fallecimiento.

La gran mayoría de sus obras fueron vendidas a clientes particulares, y bastantes a marchantes extranjeros

## *MATERIALES, TÉCNICAS Y RECETAS*

Para los apuntes y esbozos que realizaba en sus excursiones a caballo por la sierra, usaba tablas finas preparadas expresamente para él en alguna buena carpintería toledana de las que todavía alguna se conserva. En el reverso se rebajaba el grueso central de la tablita biselando los bordes; todo de gran delicadeza y perfección, obra de un ebanista de primera. Esta idea de las tablitas que se usaban para apuntes rápidos, o bien para cuadritos su calidad obsesionará a los artistas de su generación; en una carta reproducida por M. Rico le pregunta su amigo Raimundo, *¿Cómo vamos de cuadritos finos? ¿Has encontrado buenas tablas?*<sup>579</sup>

Para la pintura sobre tabla de mayor tamaño, el proceso era similar, pero los bordes no estaban biselados. Se aplicaban a la tabla varias capas de aparejo, o sea yeso con cola de conejo, y se lijaba para obtener una superficie pulida donde dibujar y más tarde aplicar el óleo.

Cuando Moreno deseaba replicar uno de sus cuadros, realizaba un esquema de las figuras copiándolo en papel cebolla. El reverso se rayaba con lápiz, de forma que toda la hoja se quedase cubierta de grafito; el paso siguiente era colocarlo sobre la superficie

---

<sup>579</sup> Martín Rico Ortega. *Recuerdos de mi vida*. Imprenta Ibérica. Madrid, 1907. p. 56.

preparada para pintar y repasar el esquema de las figuras del anverso. Con este sistema se conseguía calcar las figuras deseadas en el nuevo cuadro, ahorrándose el tiempo que había que dedicar al dibujo preparatorio. Las obras nunca eran exactamente iguales, sino que el maestro cambiaba detalles del fondo, de las figuras o corregía la composición.

Conocemos al menos dos obras de las que hizo réplicas: *Una oveja entre lobos* y *Ensayo al órgano*; sabemos que duplicó también el cuadro: *una dueña complaciente*, y *un compañero de juegos*, en óleo y acuarela.

En esta última técnica muestra un extraordinario dominio, empleándola no tan a menudo como el óleo, pero con asiduidad, y muchas veces realizando réplicas de las obras al óleo que más le satisfacían en esta difícil técnica. *La petenera* firmada en Sevilla en 1881, o *Junto al arroyo* son extraordinarios ejemplos de excelente calidad de ejecución. En algunos casos usa exclusivamente tonos sepia para las figuras.

### LOS MODELOS:

Moreno siempre gustó del dibujo tomado del natural con modelo vivo; le vemos utilizarlo en sus clases del Instituto y de la Escuela de Artes y, naturalmente, en el taller de su casa.

Una de las innovaciones más destacadas que Matías Moreno aportó a su clase de dibujo del Instituto fue la de separar en dos niveles la enseñanza, y en la superior, trabajando con metodología de taller, dibujar asiduamente con modelo vivo, imprescindible para el estudio de la figura humana. Esta iniciación académica en el estudio de las normas básicas en la representación del cuerpo humano, cánones, medidas y proporciones buscaba como objetivo en los alumnos la percepción de la tridimensionalidad, que debía reconstruir en un plano bidimensional. Los libros de gastos de material del Instituto de Segunda Enseñanza contienen en el apartado del aula de dibujo los gastos relativos a modelos y los nombres de algunos: Valentín Peces, Benito Lafuente, Gregorio Moreno, Alejandro Figueroa, Victoriano González y Aniceto Aguirre. La sesión de posado, que solía ser de dos horas, se pagaba a 0,50 pesetas en el periodo 1880 a 1883.

Emiliano Castaños Fernández, alumno de Moreno, traía a la memoria sus clases de dibujo, cuando pasaron del Instituto a la Escuela, a las que asistía en compañía de Julio Pascual.<sup>580</sup>

*(...) Entre los alumnos que acudían a recibir la enseñanza en aquel sitio estaba Julio Pascual. Pero cuando la Escuela de Artes abrió sus puertas, allí acudió éste lo mismo que todos los que teníamos ansia de aprender a dibujar. Y como D. Matías Moreno tenía méritos reconocidos fue nombrado director de aquel centro, organizando las enseñanzas de una manera graduada (...) Había también modelo vivo: varios hombres ya maduros sacados del hospicio por su voluntad de ganarse unas pesetas. Pero entre todos se hizo célebre entre la grey de dibujantes, el tío siete coronas, así como su mujer, aguadora de*

---

<sup>580</sup> Emiliano Castaños Fernández, "Julio Pascual, artista" en *Toletum*, boletín de la RABACHT, nº 4, 1967, pp.118-122.

*oficio, que también posaba. El primero en dibujar a siete coronas fue Julio Pascual, al cual siguieron los adelantados, y algunos de la otra aula tuvimos la suerte de alcanzarle y al poco murió ese excelente modelo de rasgos acusados y salientes venas. Por imperativo de aquella época no se pudo hacer estudio de desnudo. Nos decía D. Matías Moreno que el dibujo de figura humana es fundamental para cualquier otro dibujo o manifestación artística.*

En su estudio también utilizaba modelo, entre los que registra algunas direcciones en su libreta personal: *M<sup>a</sup> Encarnación, modelo de vieja, que vive en la calle de la Tripería 1; Francisco de Arriaga, modelo de viejo, en la c/ de la Vida Pobre 10 y 13; El Perrero, calle del Plegadero 33, y varios modelos; Aniceto Hernández, Callejón del Potro nº 8, modelo del violonchelo.* Para ayudarse a pintar y no cansar a las modelos poseía un maniquí femenino de tamaño natural traído de París, muy bien hecho y al que vestía con las ropas de la modelo.

Como último detalle, señalar que Moreno disponía de dos paletas, una de mayor tamaño -unos 80 centímetros- utilizada para los cuadros de grandes dimensiones que aún hoy se conserva, aunque rota, y otra más pequeña, de unos 45 centímetros, que era la que usaba de forma más habitual.

#### *OBRAS SUBASTADAS DE MATÍAS MORENO*

La obra pictórica que conocemos no es demasiado extensa; hace algunos años salieron al mercado del arte algunos cuadros, que fueron subastados en Europa; el primero en 1983, una de las versiones de *Un compañero de juegos*, óleo sobre lienzo (66 x 42,5 cm.), firmado en Toledo en 1882, subastado en Londres el 18 de febrero llegando en el remate final al precio de 1.900 libras.

Dos años más tarde se subastó en Nueva York *Una oveja entre lobos*, un óleo sobre lienzo (31,8 x 40cm.) que consiguió subir a los 8.000 dólares USA. Esta versión fue seguramente la que expuso en Madrid la Galería Concha Barrios en el 83. El año 1998, aparecen obras subastadas mal atribuidas a Matías Moreno González; son de otro M. Moreno, que quizá podría ser el pintor Manuel Moreno Gimeno (1900-1982). El 23 de abril de este año consta también la venta de una obra en la subasta de *Pintura antigua de los siglos XIX y XX* en la casa Sotheby's de Londres.

El 23 de marzo del año 2000 se subastó en Alemania una acuarela (46 x 30 cm.) de Moreno: *Mutter und Kind, in Wiese an Flussufer sitzend*, (Una madre y un niño, sentados en una pradera a orillas del río), de la que no hemos podido obtener imágenes.

En un anticuario de Munich se subastó el 22 de noviembre de 2003 una versión de *Un compañero de juegos*, llevando el título de *Frau mit Katze in frühlingshafter Landschaft bei Toledo*; se trataba de un óleo sobre lienzo (49 x 34 cm.) firmado en Toledo en 1884. Suponemos que es el mismo asunto del cuadro que al año siguiente se subastó en Sotheby's, (Londres) el 20 de septiembre con el nº de lote 179 y el Título de *On terrace Near Toledo*, fechado en 1880. Las medidas son casi exactas a las del cuadro anterior (50 x 34,5 cm.). El 2 de junio de 2005 en el Palais Dorotheum en Austria, se subastó *Im Blumengarten vor weiter Landschaft bei*



*Toledo*, el mismo cuadro que el año anterior no se vendió en Londres, junto a otra obra de la que solo tenemos noticia del título: *Hens and flowers* (las gallinas y las flores) y la medidas (81 x 44 cm.).

## DIBUJOS

La colección de dibujos que componen este catálogo es muy heterogénea, comprendiendo muy diversos formatos y técnicas. La que más usa Matías Moreno para sus dibujos es el lápiz blando de grafito, complementado a veces con aguadas. Para él la técnica del carboncillo no tiene secretos, realizando con ella retratos magistrales en los que destaca la suavidad de los fondos y la delicada modulación de la luz en los rostros. En los años 90 destacan una serie de apuntes a tinta, trazados con mucha rapidez. Los soportes suelen ser muy variados, desde el papel al cartón o el papel cebolla para realizar copias, aunque como para muchos artistas, cualquier superficie es susceptible de convertirse en una obra de arte, como el reverso de una tarjeta, de una esquila, o el sobre de una carta.

Se han barajado muchas posibilidades para intentar organizar y para ordenar todo el material y finalmente se ha utilizado una clasificación de los dibujos atendiendo a su temática, aunque las técnicas artísticas utilizadas en cada caso sean diferentes.

En primer lugar, atendiendo también a un criterio cronológico, se han colocado los dibujos realizados por Matías Moreno durante su etapa como estudiante en la Real Academia de San Fernando. Este apartado está compuesto por 25 dibujos a lápiz o carboncillo, cuyo tema es la figura humana; comprende el dibujo de lámina, de estatua, y el de modelo vivo.

Nos ha parecido más entendible agrupar y clasificar los dibujos atendiendo a su temática, aunque las técnicas utilizadas sean diferentes. Así se han colocado en apartados distintos los temas de retrato, bocetos para cuadros tanto los de la obra ya conocida por el pintor, como los de obras en proyecto o bien cuadros que hoy nos son totalmente desconocidos, apuntes y esbozos realizados en el Museo del Prado, o en sus cuadernillos de dibujo. También se han colocado juntos los dibujos sobre arquitecturas toledanas, rincones pintorescos y calles

## GRABADO Y LITOGRAFÍA

### **El grabado sobre metal**

El procedimiento de grabado en hueco sobre planchas de cobre o calcografía fue una de las técnicas más importantes del siglo XIX que desbancó prácticamente a la xilografía o grabado en madera, reduciéndolo al ámbito popular. Esta nueva técnica tenía la ventaja cantidad de permitir gran cantidad de gamas y tonalidades que enriquecían el grabado y daban lugar a reproducciones en papel plenas de matices, acercando la

calcografía a la técnica pictórica. La calcografía utiliza un procedimiento inverso para grabar; se trabaja sobre una plancha de metal en la que se realiza un dibujo mediante incisiones, de lo que resulta una técnica de grabado en hueco.

A pesar de las ventajas, este nuevo procedimiento presentaba algunas dificultades respecto a la xilografía, en lo que se refiere a su aplicación por la industria editorial en la reproducción de estampas; en primer lugar, la plancha de metal tenía que ser tirada aparte del texto y luego encuadrada en el libro, intercalando páginas y estampas, lo que suponía un notable encarecimiento de éste. El segundo inconveniente se hallaba en que este sistema de impresión no soportaba las grandes tiradas, y no se podían sacar más de 3.000 o 4.000 copias sin que se perdiera la fidelidad del grabado. Esto motivó que fuera utilizado solamente en ediciones limitadas y especiales, convirtiendo el libro ilustrado en un producto elitista o de lujo que no estaba al alcance de todos.

Según M. W. Ivins, *el editor de estampas, al contrario que el pintor o el grabador independiente era un empresario capitalista, contrataba hombres para que le hicieran grabados que almacenaba y publicaba; trataba estas obras como podía hacerlo un manufactor marchante ordinario*<sup>581</sup>. El dibujante, trabajaba para el grabador, copiando a lápiz de cuadros de pintura, que muchas veces no eran los originales, e incluso se copiaba de otras estampas; a continuación, el grabador trasladaba a la plancha los dibujos. En consecuencia *los grabados no sólo eran copias de copias, sino traducciones de traducciones*.<sup>582</sup>

El desarrollo de la litografía y de nuevas técnicas de grabado estuvieron íntimamente relacionados con la difusión del romanticismo, constituyendo un notable apartado de creación artística que aportará nuevos lenguajes artísticos basados en la libertad de expresión, siendo Goya uno de sus máximos exponentes.

La Real Academia de San Fernando tuvo un importante papel en la enseñanza del grabado calcográfico, destinando dos plazas de profesor, una para grabado y otra para medallas en hueco<sup>583</sup>. El centro de producción más importante del país fue Madrid desarrollándose una industria de carácter privado a la par que instituciones de carácter oficial, como la Real Academia y la Imprenta Real (antecedente de lo que será la Real Calcografía. 1789). *El grabado va a potenciar un mayor consumo de imágenes y su mayor difusión, es el motor de una verdadera democratización icónica, el inicio de la explosión iconográfica que llega hasta nuestros días.*

## La litografía

Alois Senefelder (1771-1834) descubrió en 1796 la litografía por azar. Como no gozaba de fortuna, buscaba el modo de imprimir él sólo y a bajo precio sus propios escritos, empleando piedras extraídas de las canteras de Solenhofen, en el valle del Isar.

---

<sup>581</sup> W.M. Ivins, Jr, *Imagen impresa y conocimiento*. Barcelona. 1975, p. 102.

<sup>582</sup> W.M. Ivins, Jr, *obra citada*, p. 102.

<sup>583</sup> Antonio Gallego Gallego, *Historia del grabado en España*. Madrid, Cátedra, 1979, p. 14.

La litografía no fue pensada, en un principio como procedimiento artístico; es una técnica de base química que consiste en escribir o dibujar directamente sobre una piedra caliza con un lápiz graso. Como la cara de la piedra está pulida y la tinta utilizada es grasa, lo marcado se fija a la superficie. Después se moja la piedra y se entinta con un rodillo, de modo que el agua repele la tinta, excepto en las zonas previamente dibujadas.

Su aplicación tuvo enorme importancia por abaratar el costo de los tradicionales sistemas de estampación, cuyas planchas valían exclusivamente para un grabado, en contraposición con la litografía que permitía volver a reutilizar la piedra litográfica, una vez lijado el dibujo anterior y pulida varias veces la superficie. Esta técnica se introduce en España a lo largo de la primera mitad del siglo XIX, siendo el taller de José María Cardano el primero que se abrió en Madrid en 1819. Las más antiguas series de estampas litografiadas están a cargo de José de Madrazo en 1825, a raíz del privilegio por el que se crea el Real Establecimiento Litográfico, donde se editaron la inacabada *Colección Litográfica de Cuadros del Rey de España* (1826-1837), la *Colección de Vistas de los Sitios Reales de España y Madrid* (1835-36) y la famosa revista literaria *El Artista*. Hay que esperar hasta 1834 para ver liberalizada la producción de litografías, abriéndose negocios que incluían las litografías como ilustraciones para libros o revistas. F. Boix menciona algunos de estos *talleres especializados como el de Palmaroli, Martínez, Los Artistas, o Los Dos Amigos* y artistas que trabajaron esta técnica como Alenza, Esquivel, Weiss o Avrial, o *colecciones editoriales como Recuerdos y Bellezas de España*<sup>584</sup>

Sobre 1850 ya era normal comprar láminas por unidades, caricaturas, grabados descriptivos, composiciones históricas, etc., siendo el *Semanario Pintoresco*, fundado por Mesonero Romanos en 1836, el mejor ejemplo de una publicación ilustrada que era capaz de abarcar un amplio abanico de temas sin perder su carácter popular. A partir de este momento los establecimientos litográficos se extienden por toda España y se incrementan en Madrid que en 1856 rondaban los cuarenta<sup>585</sup>.

El auge y el desarrollo de la litografía y de la xilografía a la testa para pequeños detalles, ocasionó la decadencia del grabado calcográfico, aunque siguió utilizándose y perfeccionando innovaciones en el procedimiento. La industria del libro y de las ilustraciones periódicas estuvo dominada especialmente por la litografía con una producción de imágenes repetibles tiradas de forma masiva; esto provocó que la producción del grabado calcográfico de reproducción comenzara, nuevamente, a ser considerado como artístico, mientras que la litografía se asoció al maquinismo, a la industria y a la modernidad.

Este procedimiento tuvo su principal foco de producción e irradiación en Francia, sobre todo como vehículo de realización de la estampa y de la ilustración romántica. Se variaron los procedimientos de grabado de libros y revistas, introduciéndose la estampa original ya que la litografía posibilitaba que el dibujante o el artista obtuviera la imagen de su propia mano, sin necesidad de utilizar un intermediario como ocurría en los restantes procedimientos de grabado, en los que raramente el artista era a la vez el

---

<sup>584</sup> F. Boix, *La litografía y sus orígenes en España*, Madrid, Imprentas Gráficas reunidas, 1925, p. 28, citado por Jesús A Martínez Martín, (dir), *Historia de la Edición en España 1836-1936*. Madrid, Marcial Pons, Ediciones de Historia, 2001, p.105.

<sup>585</sup> Jesús A Martínez Martín, (dir), obra citada, p. 106.

grabador de su obra; por ejemplo, Goya, en los *Toros de Burdeos*; Gustavo Doré; Federico de Madrazo, Leonardo Alenza, en España, etc. Sin embargo, lo más frecuente fue la existencia de litógrafos que pasaban a la piedra los dibujos originales o de reproducción.

Para Raquel Sánchez *con la litografía, más que con ninguna otra técnica de reproducción de imágenes, se logró estrechar la relación entre el lector, el texto y la imagen*<sup>586</sup>. Antonio Gallego califica de forma contundente la litografía como *la técnica gráfica de la imagen romántica*<sup>587</sup>.

## ESCULTURA

Es muy escasa la aportación escultórica de Moreno, consistente en dos bocetos para la realización de medallas, ligados seguramente a su época de estudiante en la Escuela especial de Escultura, Pintura y Grabado de la Real Academia de San Fernando. Allí trabó íntima amistad con Eduardo Fernández Pescador, uno de los más sobresalientes medallistas del siglo XIX. De esta época (1866-70) son los dos bocetos para la realización de medallas, en cera roja sobre un disco de pizarra. Reproduce en ambos el perfil de su futura esposa, Josefa Martín Campos.

Se tienen noticias verbales de que Moreno aprendió a realizar vaciados en el taller de escultura de la Academia y que fue autor de alguna obra escultórica a lo largo de su carrera; se conservan algunos vaciados realizados por él, necesarios por otra parte para un pintor que se dedica a la enseñanza del dibujo; fue a raíz de la fundación de la Escuela Superior de Artes Industriales, cuando se entusiasmó con la posibilidad de reproducir él mismo gran variedad modelos históricos en yeso para copiar en las clases de dibujo. Su interés le condujo a construir en su casa un Estudio de gran altura para la realización de modelos a gran tamaño.

En 1904 realizó dos esculturas: el retrato de su amigo Federico Latorre y Rodrigo y una cabeza que tituló *esclavo*. Presentó ambas a la Exposición Nacional, lo que le supuso una tercera medalla. En estas esculturas, trabaja con mayor libertad artística que en sus cuadros, pues estaban concebidas desde la experimentación y no tenían finalidad comercial.

## FOTOGRAFÍA

Se ha realizado el inventario de la colección por conjuntos fotográficos, intentando respetar la intención del autor que es a la vez fotógrafo amateur y coleccionista, recopilando buena cantidad de fotografías las más para su uso privado y otras con fines didácticos. Los retratos de personajes hoy desconocidos, se han tratado como galerías de imágenes, teniendo siempre presente que se trataba de fotografías

---

<sup>586</sup> Raquel Sánchez García, “Las formas del libro, textos, imágenes y formatos” en J. A. Martínez Martín, (dir), *Historia de la Edición en España 1836-1936*. Madrid, Marcial Pons, Ediciones de Historia, 2001, pp 111-134.

<sup>587</sup> Antonio Gallego Gallego, *Historia del grabado en España*. Madrid, 1979, p.333.

independientes en las que se pueden establecer relaciones con algunas categorías como autor, tema, tema, cronología o formato.

La cronología plantea muchos problemas por lo que se ha dejado sin fechar aquellas fotografías en las que no figurase expresamente la fecha o no existieran elementos de referencia suficientes para otorgársela con seguridad. Cuando la asignación de fecha no podía hacerse con certeza, pero sí podía tener un carácter orientativo se ha puesto *sobre...*

Para la colección se ha seguido la clasificación propuesta por Gerardo Kurtz e Isabel Ortega en *150 años de Fotografía en la Biblioteca Nacional. Guía Inventario de los fondos fotográficos*. Madrid, Ministerio de Cultura. El Viso, 1989.

Salvo la excepción de un daguarrotipo muy dañado, en la colección de Moreno se conservan negativos de vidrio al colodión húmedo y positivos en papel albuminado, entre los años 1857 y 1906.

### **La fotografía como fuente histórica.**

Desde que en 1827 el físico francés Joseph Nicéphore Niepce hizo las primeras fotografías, conocidas como heliografías, se sucedieron a lo largo del siglo los experimentos para perfeccionar el nuevo invento, siendo Daguerre el personaje que divulgó el invento a nivel nacional.

A finales del siglo XIX en España, los productos fotográficos aún constituían elementos de tecnología punta importados del extranjero, y eran unos pocos fotógrafos profesionales los que los utilizaban, ya que se requerían grandes cámaras y placas fotográficas de cristal. En las primeras décadas del siglo XX, con la introducción de la película y la cámara portátil, la situación empezó a cambiar y la fotografía se puso, poco a poco, al alcance del público en general. Paralelamente, las fotos dejaron de ser algo singular y extraordinario, reservado a los grandes acontecimientos, para convertirse en objetos habituales en el entorno familiar.

¿Qué información proporcionan las fotografías? Desde la perspectiva de la historia familiar, estas permiten establecer y datar efemérides como nacimientos, enlaces, celebraciones, viajes u otros, e identificar a las personas que participaron en ellas. Pero su valor histórico es otro. La información gráfica que proporcionan las fotos es un claro indicador del cambio social, económico y cultural, así como de la progresiva modernización del país. Por lo tanto, una mirada desde la historia convierte a las fotografías familiares en documentos valiosos, en testimonios del cambio social.

## **MATÍAS MORENO Y LA FOTOGRAFÍA**

La colección de Moreno que nos ha llegado hasta hoy se compone de 209 negativos de vidrio realizados por él mismo, impresionados mediante la técnica del colodión húmedo, y de más de 40 positivos, en desigual estado de conservación; algunas fotografías de la época conservan el negativo



correspondiente y en otros casos, sólo de conserva la placa de vidrio, de la que se ha realizado un contacto.

De este legado hay que diferenciar las fotografías que fue coleccionando a lo largo de su vida, y las tomadas por él con sus dos cámaras fotográficas, la portátil (una kódak comprada sobre 1898 para fotos que hace en sus viajes o excursiones) y la de mayor tamaño, que siempre estuvo en su estudio de pintor.

Dentro de su colección pueden encontrarse los siguientes géneros:

- fotos de su familia
- retratos de amistades en formato “carte de visite”
- autorretratos
- vistas y paisajes realizados por él como aficionado
- bocetos fotográficos para la realización de pinturas
- colección de cuadros famosos del Prado en formato “carte de visite”
- colección de pintura del XIX en formato “carte de visite”
- Colección de tarjetas postales.

Moreno, como aficionado, fotografiará siempre de manera particular e íntima, lo que su corazón le dictaba o su razón aconsejaba, sin buscar jamás móvil económico. Siempre se movió con entera libertad por el terreno fotográfico, por lo que hay que destacar la frescura de sus paisajes, contrapuesta al cuidado y estudio que dedica a sus cuadros; la fotografía se convirtió para Matías Moreno en la posibilidad de obtener un boceto al servicio del estudio, del dibujo y de la composición de la escena, aunque siempre como elemento auxiliar.

Como amateur que es, la calidad de sus imágenes es muy desigual, aunque el valor histórico y testimonial es inestimable. Es posible que esta poca calidad de algunas imágenes se deba a un material anticuado, pues no hay que olvidar que en el momento en que Moreno decide utilizar la fotografía implicaba un nivel de gastos que sólo podía permitirse la burguesía, además que el material era difícil de encontrar en Toledo, por lo que nuestro pintor lo solía adquirir en Madrid o se lo enviaban directamente desde Francia.

#### **INVENTARIO NEGATIVOS DE VIDRIO GRANDES (130 x 180 mm. Aprox.)**

1. Retrato de María Moreno sentada en una borriqueta.
2. Retrato de María Moreno delante del cuadro *Ensayo al órgano* (circa 1879-80)
3. Pastora sentada para el cuadro *Lejos de la ciudad*.
4. Retrato de Isabel Moreno Martín sentada con un violín.
5. Vista de Toledo y piara de cerdos en primer término.
6. Fotografía del cuadro *Los dos sueños*.
7. Fotografía del cuadro *Los dos sueños* deteriorada.
8. Retrato de María sentada en una borriqueta delante del estudio (deteriorada).
9. Fotografía del órgano de Germán López clavada en un caballete.
10. Retrato de Isabel Moreno leyendo.

11. Retrato ecuestre de María Moreno desde el estudio.
12. Calle de Toledo nevada.
13. María y otra mujer embozadas en un día de nieve.
14. Vista de la casa de Arredondo y claraboya del tejado.
15. Paisaje con olivos y una cerca.
16. María Moreno fallecida .
17. Isabel Moreno con sombrero y una muñeca.
18. María Moreno fallecida ante el cuadro *Víspera de San Antón*.
19. Imagen circular, sucia de huellas, con María Moreno apoyada en un sillón.
20. Retrato ecuestre de María Moreno desde el estudio.
21. Retrato de María ante el palomar con traje goyesco.
22. María fallecida (detalle del rostro).
23. Vista de Toledo, piara de cerdos y tres personas.
24. Paisaje con olivos.
25. Primera toma fotográfica, con cámara estenopeica, de las ruinas del palacio de Maqueda o de la Cava (sobre 1875-80).
26. Fotografía del cuadro *La Petenera* (¿puede ser un óleo?)
27. Fotografía de *La Petenera* con parte del caballete.
28. Fotografía del díptico de marfil (anverso).
29. Fotografía del díptico de marfil (reverso).
30. Estudio fotográfico para *Lejos de la ciudad* (paisaje).
31. Boceto fotográfico para *Venus y Cupido*, con una modelo.
32. Estudio fotográfico para *Lejos de la ciudad*.
33. Fotografía del cuadro *Hojas muertas*.
34. María Moreno sentada en una borriqueta delante del estudio (rota).
35. Fotografía del *Ensayo al órgano* y parte del caballete.
36. Retrato ecuestre de María Moreno en el picadero.
37. Fotografía del órgano de Germán López de La Catedral.
38. Estudio para *Lejos de la ciudad* (vista del rebaño).
39. Paisaje de la sierra con piedras y río.
40. María Moreno a caballo en el picadero con traje a rayas.
41. Retrato ecuestre de María Moreno con traje a rayas más cerca.
42. Fotografía del retrato al carboncillo de Matías Moreno por su hija María.
43. Retrato de María Moreno en el picadero con traje de terciopelo (ante el torreón).
44. Retrato de María Moreno ante el palomar, más cerca.
45. Interior de la casa con hierbas (Rayadísima. Objetivo tipo petzval, circular o estenopeica)
46. Fotografía del retrato de Matías Moreno por su hija con su marco.
47. Retrato de María Moreno apoyada en un sillón (circa 1880).
48. María fallecida delante *La víspera de San Antón* con flores a su alrededor.
49. María Moreno a caballo delante del muro de la cuadra, de cerca.
50. María Moreno fallecida delante de su cuadro rodeada de rosas.
51. Boceto fotográfico para *Venus y Cupido* con la modelo.

52. Estudio fotográfico para *Lejos de la ciudad* (rebaño de ovejas).
53. Fotografía del cuadro *Una oveja entre lobos*.
54. Fotografía del retrato de Matías Moreno por su hija (en detalle).
55. Retrato ecuestre de María Moreno en el picadero con traje a rayas.
56. Paisaje con olivos.
57. Vista del río desde las colmenas, con árboles.
58. Matías Moreno sentado ante las ventanas de su casa.
59. María Moreno a caballo delante del taller del barro (rota).
60. Estudio para *Venus y Cupido* (modelo de cuerpo entero).
61. Retrato de María Moreno sentada sobre la borriqueta (1892).
62. Paisaje (muy deteriorado).
63. Fotografía de un cuadro con San José y un ángel.
64. Retrato de tres mujeres en el jardín.
65. Retrato de María Moreno movido con caballo encabritado.
66. Imagen del torreón, muralla, y casa (objetivo circular; muy deteriorada).
67. Vista del torreón desmochado desde la parte superior de la casa.
68. Placa impresionada pero con la imagen totalmente estropeada.
69. Fragmento de placa con un cuadro del que sólo se distingue el marco.
70. Rebaño de ovejas y pastor.
71. Fragmento de placa con rebaño de ovejas y pastor.
72. Paisaje de olivos sobre una loma.
73. Fragmento de placa con paisaje.
74. Rebaño de ovejas con pastor.
75. Fragmento de placa con el rostro de María fallecida.
76. Vista de Toledo.
77. Fragmento de placa con vista del Cristo de la Vega y el cementerio de los canónigos.
78. Vista de Toledo.
79. Vista de los cigarrales desde la casa de Moreno (rota).
80. Rebaño de ovejas con el pastor tumbado en primer término.
81. Fragmento de placa con rebaño y pastor.
82. Rebaño de ovejas (muy deteriorada).
83. Fragmento de placa con el rebaño.
84. Vista de paisaje (muy deteriorado).
85. Fotografía del cuadro *Los dos sueños* rota.
86. Vista de Toledo (con objetivo circular, muy deteriorada).
87. Rebaño de ovejas.
88. Fotografía de paisaje rota y velada en parte.
89. Fotografía del cuadro *Los dos sueños* rota y pegada.
90. Placa impresionada, pero estropeada.
91. Paisaje: estudio para *Lejos de la ciudad*.
92. Paisaje con olivos y Toledo al fondo.
93. Rebaño de ovejas (rota).
94. San Juan de los Reyes, fachada (muy deteriorada y rota).

95. Paisaje con dos mujeres y una oveja (rota).
96. Paisaje con dos mujeres y una oveja.
97. Paisaje con olivos cigarraleros.
98. Paisaje de montaña (muy deteriorado).
99. Paisaje de cigarrales, con olivos y tapias.
100. Rebaño de ovejas con un caballo al fondo.
101. Rebaño de ovejas con el pastor tumbado boca arriba y un jinete al fondo.
102. Rebaño de ovejas y pastor recostado.
103. Rebaño de ovejas con dos figuras masculinas de pie.
104. Rebaño de ovejas y pastor tumbado; figura de caballo al fondo.
105. Placa velada.
106. Vista del corral sin cercar y torreón (sobre 1904).
107. Vista del torreón y corral sin cercar desde otro ángulo (sobre 1904).

#### INVENTARIO NEGATIVOS DE VIDRIO PEQUEÑOS (90 x 120 mm. aprox.)

1. Estudio fotográfico para *Venus y Cupido*: María Moreno con una niña sobre sus hombros.
2. Modelo posando para el cuadro *La petenera* sentada con la guitarra al lado.
3. Autorretrato de Matías Moreno entre 1880-90.
4. María Moreno de perfil, con moño, sentada en un sillón.
5. Boceto para la *Stela Maris*: una mujer sujetando una niña (muy rota).
6. Estudio para *La petenera* con la modelo tocando la guitarra.
7. Fotografía de la modelo para *La petenera*, tumbada en un sofá.
8. Fotografía de la modelo para *La petenera* sentada (deteriorada, sólo se ve la guitarra).
9. Fotografía de la modelo para *La petenera* sujetándose la cabeza.
10. Placa oscura.
11. Boceto fotográfico para *Stella Maris* (mujer sujetando un cojín entre las manos).
12. Retrato de María Moreno con sombrero de flores.
13. Fotografía del retrato al carboncillo de Matías Moreno por su hija.
14. María Moreno de perfil apoyada en un sillón (sobre 1880).
15. María Moreno fallecida en su cama (placa rota)
16. Boceto para la *Stella Maris* desenfocado.
17. Boceto para la *Stella Maris* en pose diferente al anterior.
18. Boceto para *La Tejedora?* (mujer agachada tensando un hilo con la boca).
19. Fotografía de la modelo para *La Petenera* recostada en el diván.
20. Dos mujeres en el jardín, una de pie y otra recostada.
21. Fotografía ecuestre de María Moreno en el picadero con traje a rayas.
22. Fotografía del diván, tela de fondo y guitarra.
23. Fotografía del retrato de Moreno por su hija, con marco.
24. Fotografía de paisaje, río, puente, patos y dos figuras.

25. Boceto fotográfico de la modelo en el jardín para *Venus y Cupido*.
26. Boceto fotográfico para autorretrato con bodegón.
27. Boceto para *La Tejedora* (de pie sobre un tablero, tensando el hilo con la boca).
28. Fotografía de la modelo para *La petenera* sentada con las manos entrelazadas.
29. Boceto fotográfico para *Venus y Cupido* con María y un bebé sobre sus hombros.
30. Boceto fotográfico para *La Tejedora* (deteriorado).
31. Retrato ecuestre de María Moreno con traje de rayas.
32. Retrato ecuestre de María en el picadero (caballo quieto).
33. Fotografía de retrato masculino realizado por Franzen.
34. Retrato ecuestre de María (patas delanteras del caballo juntas; deteriorado).
35. Retrato ecuestre de María (patas delanteras del caballo separadas; deteriorado).
36. Retrato de busto de María con vestido de frunces (1890 aprox.).
37. Retrato de María Moreno fallecida en su cama.
38. Retrato de María Moreno fallecida en su cama (distinto ángulo).
39. Boceto fotográfico para *La Tejedora*, de pie (deteriorada).
40. Retrato de señora con bebé.
41. María Moreno fallecida desde fuera del cuarto.
42. Fotografía del retrato de Moreno por su hija, clavado al bastidor.
43. Fotografía de la modelo para *La petenera* tocando la guitarra en el diván.
44. Fotografía del cuadro *La petenera* (muy deteriorada).
45. Fotografía de la modelo para *La petenera* tocando la guitarra (igual al 43).
46. Modelo para *La petenera* tumbada (deteriorada).
47. Vista de la Puerta del Cambrón desde la cuesta de su casa.
48. Fotografía de mujer con mantón (movida).
49. Fotografía del retrato al carboncillo de Matías por su hija (sin marco).
50. Joven con gato en el jardín en un banco.
51. Dos mujeres con gatos en el jardín chino.
52. Mujer con gato en el jardín delante de una puerta.
53. Dos mujeres con gatos en el jardín y las carmelitas al fondo.
54. Personajes vestidos de monaguillos en una balaustrada artificial.
55. Dos mujeres en el jardín ante unos bancos de madera.
56. Retrato al carboncillo de Matías por su hija (sin marco).
57. Fotografía de hombre en el jardín, parece que regando (deteriorada).
58. Fotografía de hombre apoyado en el pretil de la cuesta.
59. Retrato de María Moreno de medio cuerpo en el sillón de frente.
60. Autorretrato de Moreno con sombrero de ala ancha (circa 1900).
61. Autorretrato de Moreno con boina ante un telón.
62. Autorretrato de Moreno de cuerpo entero.
63. Autorretrato de Moreno en el jardín con capa.
64. Autorretrato de Moreno ante una ventana.
65. Autorretrato de Moreno en el jardín con la capa, más lejos.
66. Vista de la Puerta del Cambrón, ruinas de San Agustín y casas.

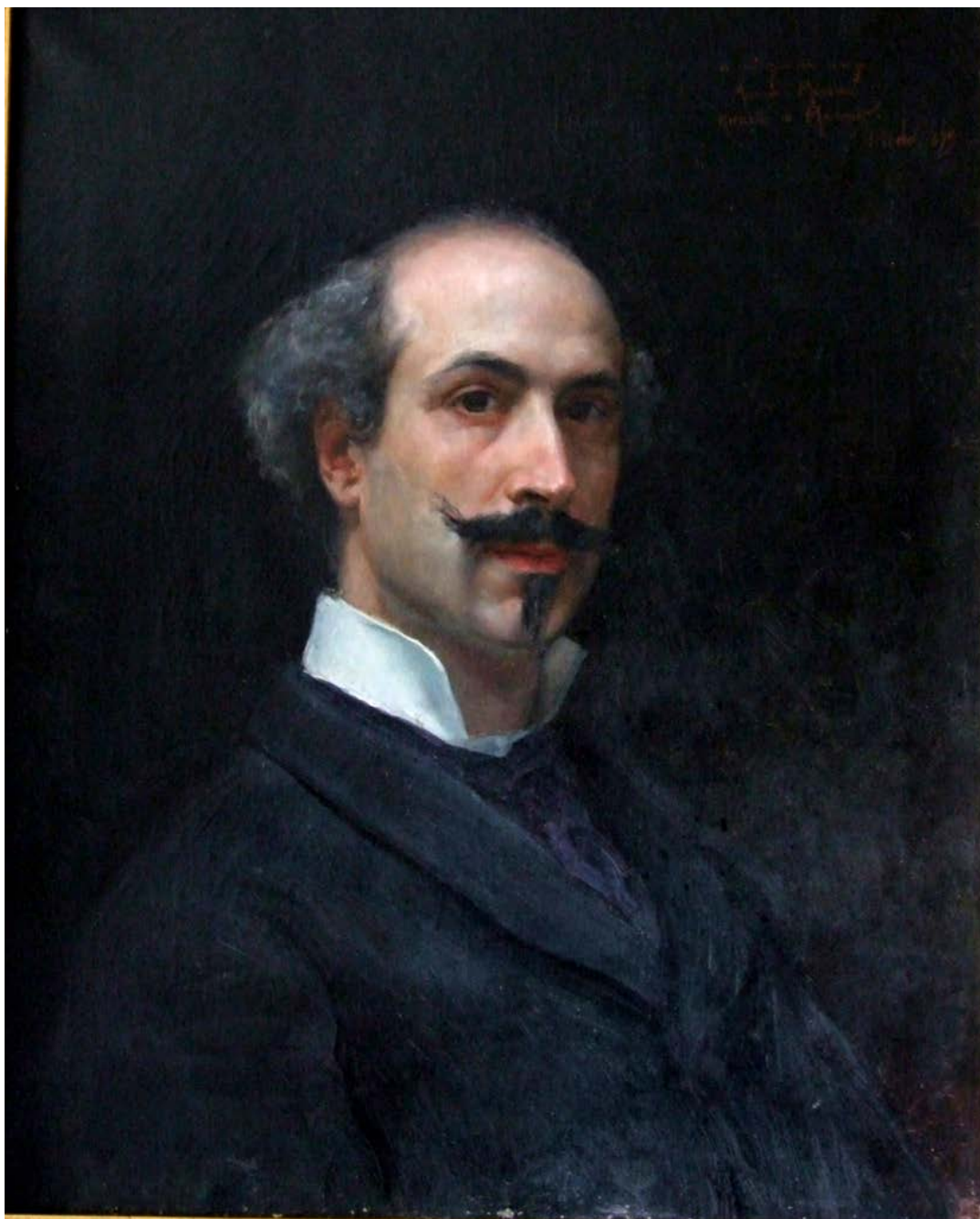


67. Autorretrato de Moreno en el jardín (igual que el nº 65).
68. Vista de la Puerta del Cambrón, río y atardecer.
69. Boceto para la *Stella Maris* con dos mujeres y bebé.
70. Fotografía de mujer con mantón, de medio cuerpo.
71. Retrato de Moreno por su hija con una raya en la emulsión.
72. Rebaño de ovejas, movido.
73. Vista del cimborrio de San Juan de los Reyes desde el jardín.
74. Paisaje: arroyo, patos y casas al fondo.
75. Retrato de Luisa Escudero con sombrilla (muy deteriorado).
76. Retrato de Luisa y al fondo señora sentada en el jardín.
77. Retrato de Luisa Escudero sentada en un sillón con un libro.
78. Retrato de María Villalba con mantilla (sobre 1904).
79. Retrato de Luisa Escudero en el estudio (emulsión levantada).
80. Retrato de medio cuerpo de María Villalba en el jardín.
81. Retrato desarmen o María Villalba (sobre 1895-97).
82. Retrato de Joaquina Raquejo, suegra de Moreno.
83. Retrato de tres mujeres.
84. Luisa escudero con su hija María y su hijo Enrique? Fernando?.
85. Paisaje con dos mujeres al fondo y una oveja en primer término.
86. Paisaje: el río y rebaño de ovejas bebiendo.
87. Puesta de sol con nubes, desde su casa.
88. Paisaje: camino de piedras y árboles.
89. Río entre las piedras.
90. Vista de riachuelo con ánades y casas al fondo.
91. Paisaje de montaña con piedras, árboles y río.
92. Retrato de perfil de Luisa Escudero.
93. Luisa Escudero con sus cuatro hijas y un hijo (¿Fernando, o Enrique?).
94. Luisa Escudero con gran sombrero en el estudio.
95. Luisa Escudero y uno de sus hijos.
96. Vista de la clase de dibujo llena de alumnos (1902, muy deteriorada).
97. Vista del horno con la tinaja de la escuela dentro y dos ayudantes.
98. Vista de la clase de dibujo con multitudinaria asistencia (deteriorada).
99. Retrato de Sebastián Aguado de tres cuartos.
100. Retrato de Sebastián Aguado de frente.
101. Vista de las esculturas de yeso de la clase de dibujo.
102. Clase de dibujo con lámparas y mesas delante.
103. La clase de dibujo con vista de las vitrinas y esculturas.
104. Sebastián Aguado con unas alumnas en la clase de dibujo elemental.
105. S. Aguado sentado en un taburete en la clase de cerámica.
106. Clase de dibujo con dos alumnas en primer término.
107. Clase de dibujo con mesas, bancos y estatuas.
108. Clase de cerámica con S. Aguado en la mesa del profesor.
109. Clase de cerámica, vista panorámica con Aguado al fondo sentado.
110. Placa impresionada pegada a la siguiente.

111. Idem.
112. Paisaje con río y puente al fondo.
113. Paisaje cigarralero con Toledo al fondo (vista E. de A. Provisional)
114. María Moreno con bebé sobre sus hombros.
115. Vista del torreón desmochado, Puerta del Cambrón, etc.
116. Paisaje de cigarral con dos figuras y una tapia y casas al fondo.
117. Atardecer y estudio de nubes.
118. Siete mujeres en el jardín (sobre 1900).
119. Paisaje con álamos.
120. Paisaje con río de montaña.
121. Placa tan deteriorada que casi no se ve lo que hay.
122. Retrato al carboncillo de Moreno por su hija (muy deteriorada).
123. Retrato ecuestre de María en el picadero (muy deteriorada).
124. Estudio para *Venus y Cupido*, María con bebé (movida).
125. Vista del torreón, río, Puerta del Cambrón, etc. (emulsión desprendida).
126. Atardecer, nubes y Puerta del Cambrón muy tenue.
127. Paisaje con olivos y casas de labor.
128. Paisaje con arroyo seco y tapia al fondo.
129. Paisaje con río de montaña.
130. Ánades en arroyo con un puente al fondo y casas.
131. Ánades en arroyo con un puente al fondo y casas.
132. Ánades en arroyo con un puente al fondo y casas.
133. Puente, río y ánades (deteriorada).
134. Puente, río y patos (movida).
135. Fragmento de placa con el torreón desmochado
136. Fragmento de placa con estudio de nubes.
137. Paisaje con piedras.
138. Vista de la Puerta del Cambrón y carmelitas rota.
139. Estudio de nubes (rota).
140. Estudio de nubes desde la Puerta del Cambrón con poca luz.
141. Paisaje de sierra.

# CATÁLOGO DE PINTURA

Matías Moreno y González.





# Pinturas de Academia (1854-1864)





Estudio de ropaje.  
óleo sobre cartón ; 62,5 x 36,4 cm.  
Fechado sobre 1859 a 1862.

**Comentarios:** Estudio de ropaje, de buena técnica, en el que se destacan los pliegues de la tela en un juego de luces y sombras. Destaca la textura del óleo, bastante empastada. Estado de conservación bastante bueno aunque los bordes están algo deteriorados.



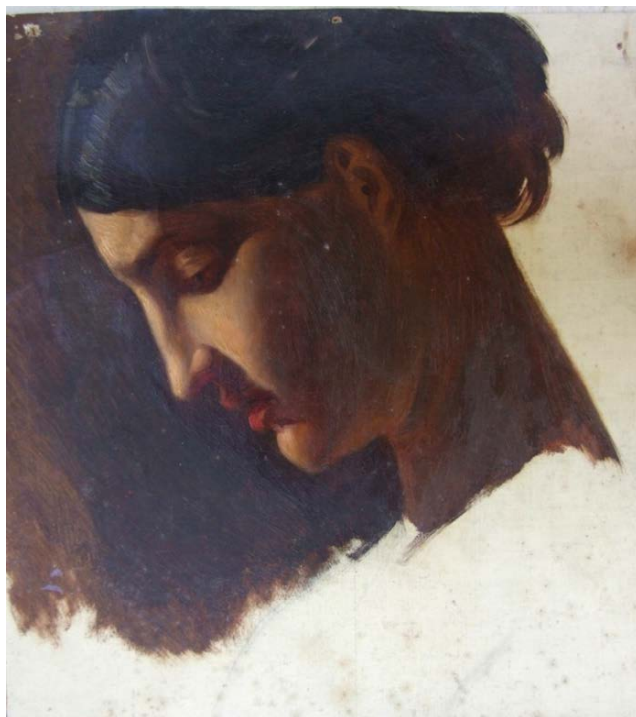
Estudio de ropaje.  
Óleo sobre cartón; 39,7 x 30,5 cm.  
Fechado sobre 1859-62.

**Comentarios:** estudio de figura con indumentaria, en el que se resaltan los claroscuros de los plegados del paño de una manera muy natural, desinteresándose por el rostro y las manos para concentrar la atención en el colorido y el dibujo. La obra presenta problemas de conservación en el soporte, apreciándose a simple vista los pasmados. Estado de conservación: Medio; presenta pasmados importantes en la policromía.



Cabeza de mujer.  
Óleo sobre cartón; 31,2 x 25,6 cm.  
Fechado sobre 1860-62.

**Comentarios:** Estudio de perfil femenino, en el que se destaca el trabajo del joven pintor en reproducir el efecto de la luz incidiendo en una parte del rostro mientras la otra queda en sombra. Se perciben las largas pinceladas con bastante carga de óleo. La modelo tiene una expresión atormentada propia de la estética romántica, en la que milita el joven Moreno.  
Estado de conservación bueno.



Torso de hombre, con estudio de ropaje.  
Óleo sobre cartón; 38 x 29,3 cm  
Fechado sobre 1859-62.

**Comentarios:** torso masculino con una túnica ceñida en la cintura, en la que se realiza un estudio de pliegues y claroscuro. Resalta el tono único empleado por el pintor en el que se busca un juego de tonos.  
Estado de conservación: Medio; rotura en la esquina inferior izquierda.





Cabeza de hombre.  
Óleo sobre cartón . 43,8 x 35,1 cm.  
Firmado en a.inf der. 12 de marzo de 1859. M. Moreno.

**Comentarios:** extraordinario retrato de gran calidad y profundidad psicológica. Bellos juegos de claroscuro. Capta con verismo la textura de la piel arrugada y el cabello sucio. Estado de conservación: Deficiente, la policromía está en buen estado pero existe una importante rotura en la mitad superior de la lámina, que la divide en dos pedazos, como puede verse en la imagen.





Cabeza de hombre  
óleo sobre cartón s/f ; 42,5 x 35 cm  
Fechado sobre 1859.

**Comentarios:** Similar a la imagen anterior, en la que se ve la gran calidad en la técnica de Matías Moreno, que se revela como buen retratista. El pintor capta con admirable perfección el gesto triste y pensativo del personaje, su cabello entrecano y la indumentaria descuidada. Gran realismo.

Estado de conservación: Soporte muy deteriorado con faltas en las esquinas, agujeros y varias roturas.



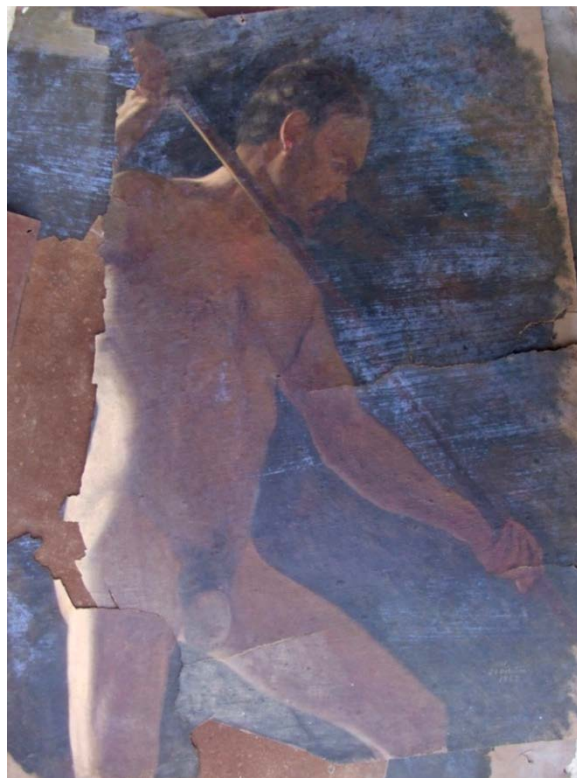
Desnudo masculino. Hombre con una vara.

Óleo sobre cartón. 82,5 x 58,5 cm  
Firmado en a.inf.der 20 octubre 1862.

**Comentarios:** Estudio de desnudo con modelo del natural.

Está muy deteriorado y con pasmados. Modelo masculino de academia con efecto muy interesante de luces que vienen desde atrás de la figura.

Estado de conservación: desgraciadamente es bastante precario. Muy deteriorado con muchas roturas y faltas graves en el soporte. La policromía presenta importantes pasmados.



Desnudo masculino.

Óleo sobre cartón. 101 x 65,5 cm.  
Firmado en a.inf.izq 18 de octubre de 1862

**Comentarios:** Estudio de desnudo, realizado en Academia con modelo del natural. El modelo se apoya en un soporte, realizándose un estudio anatómico y claroscuro. Está bastante deteriorado, con los bordes rotos y apreciándose los pasmados a simple vista. Estado de conservación: El soporte está muy deteriorado; roto en dos mitades y faltas en las esquinas. La policromía presenta pasmados graves.



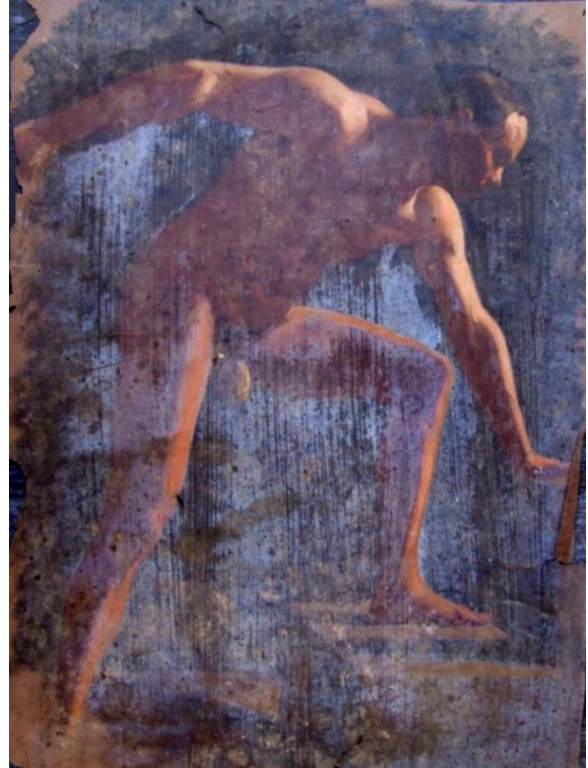
Torso de hombre  
Óleo sobre cartón . 85,5 x 72 cm  
Firmado en a.inf.izq diciembre de  
1861

**Comentarios:** estudio de desnudo muy realista, captando la blandura de la anatomía del modelo, en el que se ha centrado todo el interés del pintor, pues deja sin hacer las manos.  
Estado de conservación: Muy deteriorado con rotura en los bordes y a lo largo del soporte y pasmados.



Desnudo masculino.  
Óleo sobre cartón; 68,5 x 51 cm  
Fechado sobre 1859-62.

**Comentarios:** Estudio de desnudo realizado en la Academia a partir de un modelo del natural, con el cuerpo flexionado, recordando un poco la figura clásica del Discóbolo. Presenta roturas en los bordes y pasmados. El estudio de la luz se hace con gran violencia desde la derecha del cuadro.  
Estado de conservación: muy deteriorado, con rotos en los bordes y pasmados en la policromía.

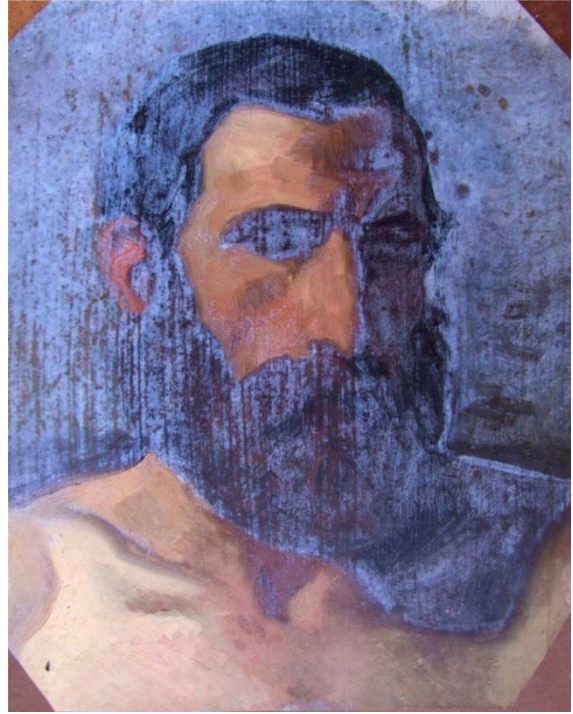




Retrato de hombre.  
Óleo sobre cartón; 38 x 31 cm.  
Fechado sobre 1860-62.

**Comentarios:** Retrato de un modelo de academia, serio y reflexivo. Apenas puede verse la figura a causa de los pasmados.

Estado de conservación: Muy deteriorado, con grandes pasmados en la superficie pictórica y faltas en las esquinas del soporte.



Torso de hombre.  
Óleo sobre cartón; 69,5 x 59 cm  
Fechado sobre 1859-62.

**Comentarios:** estudio de desnudo masculino. El modelo está colocado de espaldas girando el rostro hacia su brazo extendido.

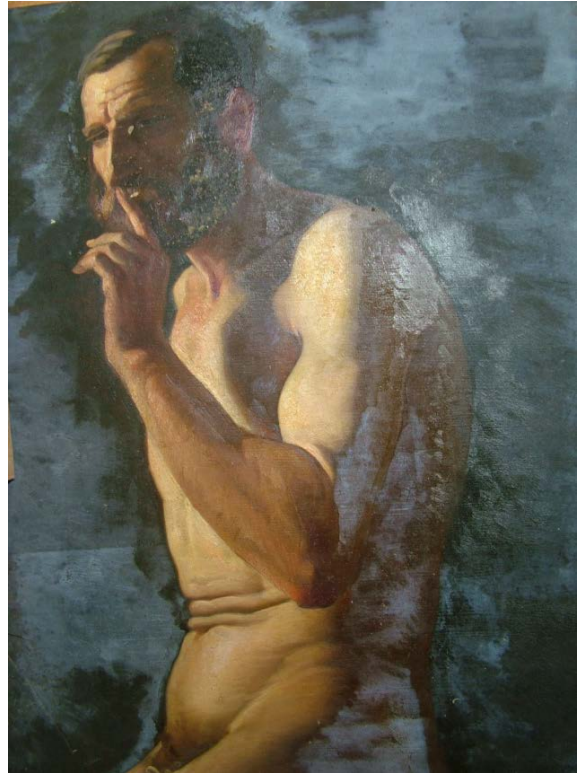
Deteriorado, con rotos en los bordes y en algunas zonas de la lámina. En la superficie afloran los pasmados. Se trata del mismo modelo que en la lámina anterior.

Estado de conservación: Muy deteriorado, con rotos en la lámina y los bordes. Presencia de pasmados.



Torso de hombre  
Óleo sobre cartón; 61,5 x 44,5 cm  
Firmado en a.inf. Derecho: 9 de  
noviembre de 1860.

**Comentarios:** estudio de desnudo de torso masculino, en el que se pone especial interés en el estudio del claroscuro. El modelo se lleva el dedo a los labios en ademán de pedir silencio. Estado de conservación: Deteriorado, con pasmos en la capa pictórica y quebraduras y roturas en el soporte, especialmente en los bordes.



Torso de hombre  
Óleo sobre cartón; 60,5 x 47,8 cm  
Fechado sobre 1860-62.

**Comentarios:** Modelo recostado y colocado de espaldas. El ejercicio es la correcta interpretación de la luz y la sombra en la anatomía. Estado de conservación: bastante deteriorado. Roturas en las esquinas, bordes y en algunas partes de la lámina pues el cartón está muy quebradizo. Se aprecian pasmos en la superficie pictórica.



Torso de hombre  
Óleo sobre cartón ; 73 x 60 cm  
Firmado en a .inf. derecho: enero de 1862 .

**Comentarios:** torso de hombre barbado colocado el rostro de perfil y el pecho girándose hacia el espectador, en el que incide una fuerte luz. El fondo se ha dejado inconcluso, limitándose a rodear la figura.

**Estado de conservación:** Muy deteriorado, con bordes rotos y pasmos graves en la superficie pictórica.

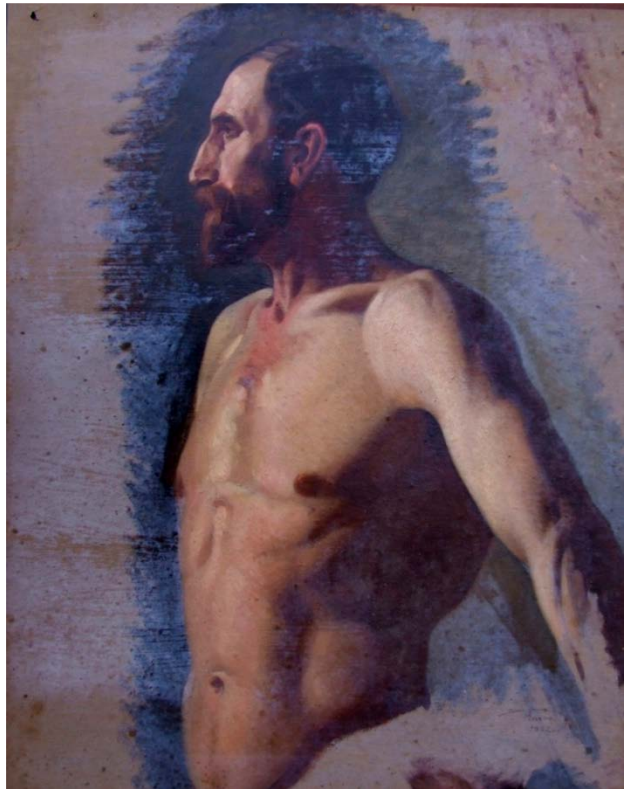
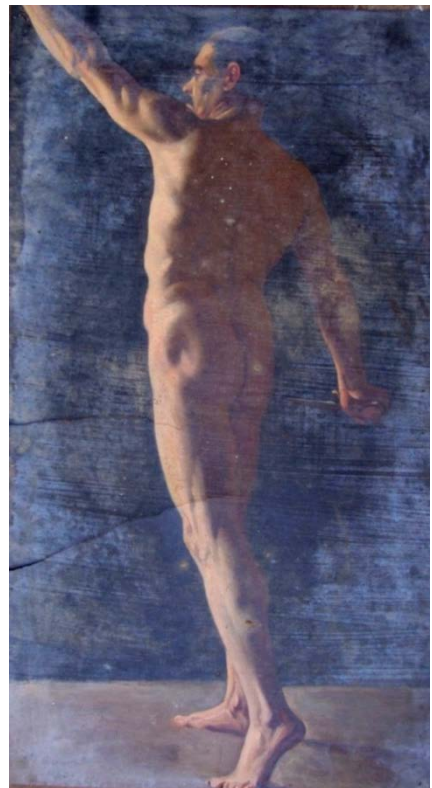


Figura de hombre.  
Óleo sobre cartón 63,5 x 36,7 cm  
Firmado en a. inf. izq 17 de diciembre de 1860

**Comentarios:** figura masculina posando en una actitud de inicio aparente del movimiento. Contrastes de claroscuro en la anatomía y estudios de sombras que se proyectan en el suelo.

Estado de conservación: Muy deteriorado, con rotos en la propia lámina y en los bordes y pasmos en superficie.







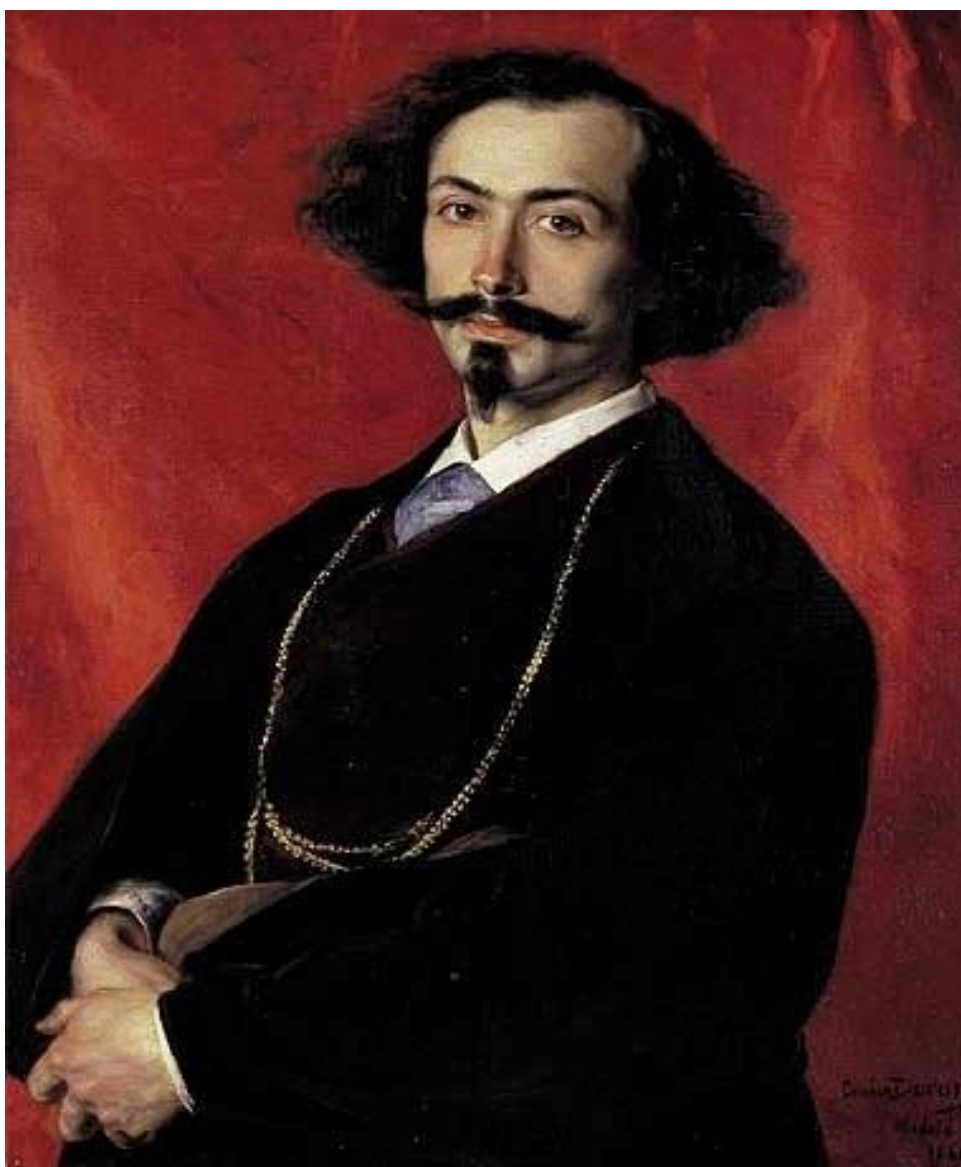
Torso de hombre  
40,7 x 35 cm  
óleo sobre cartón s/f  
Firmado en a. inf. der. 12 de marzo de 1859

**Comentarios:** torso masculino de espaldas, en un espléndido estudio de la piel y los músculos, muy contrastado por el efecto de la luz. Este estudio está más acabado que el resto de las academias que se conservan, con una pincelada más correcta y suavizada; el joven pintor capta la torsión de la espalda y la piel arrugada.

La luz es fuerte y provoca sombras intensas en la piel, como la del propio brazo.

Estado de conservación: Deteriorado, con bordes rotos y pérdidas de policromía. La capa de barniz está muy oxidada por lo que las tonalidades presentan este velo amarillento.

# Catálogo de copias pintadas por Matías Moreno



Matías Moreno.  
Catálogo de copias

Matías Moreno.  
Catálogo de copias







**Título:** *La Piedad*. Copia de Van Dick

**Medidas:**

**Técnica:** Óleo sobre lienzo

**Fecha:** 1859

**Comentarios:** Dedicado: A mi querido y respetado tío D. Antolín Monescillo. Matías Moreno. Tomado del original de Van-Dick. Año de 1859

Este cuadro llegó el siglo pasado al Monasterio de San Clemente. como regalo de una colegiala del Colegio de Doncellas Nobles. Pudo ser de su hija política Adela, quien junto a su hermana Elisa estuvo allí interna hasta que se casó. Moreno la tenía gran cariño, le hizo un retrato al óleo al que tituló *Dos capullos*.

**Estado de conservación:** este lienzo está roto en varios puntos y destensado; necesita limpieza.



**Título:** *Sacrificio a Baco.*

**Medidas:** 27 x 40,6 cm.

**Técnica:** óleo sobre lienzo

**Fecha:** sobre 1858-1864

**Comentarios:** Copia inacabada del óleo del cuadro del caballero Máximo Stanzione, que se guarda en el Museo del Prado. Este cuadro fue pintado para Felipe IV en 1630.

**Estado de conservación:** bueno.



**Título:** Copia de la condesa de Oxford de Van Dick

**Medidas:** 51 x 40 cm.

**Técnica:** Óleo sobre lienzo

**Fecha:** sobre 1858-1864

**Comentarios:** retrato de Diana Cecil, condesa de Oxford, pintado en 1638 y conservado en el Museo del Prado.

**Estado de conservación:** bueno, aunque presenta craqueladuras en toda la superficie pictórica.



**Título:** Copia inacabada; retrato de dama.

**Medidas:** 42 x 28,4 cm.

**Técnica:** Óleo sobre lienzo

**Fecha:** sobre 1858-1864

**Comentarios:** el estado es bueno.



**Título:** *Copia de Jacob Jordaens: La Familia del pintor*

**Medidas:** 36 x 36,5 cm

**Técnica:** Óleo sobre lienzo

**Fecha:** ca. 1858-1864

**Comentarios:** Copia inacabada del cuadro de *Jordaens*.

**Estado de conservación:** deteriorado, con los bordes desprendidos del bastidor, pérdida de la capa pictórica y manchado.





**Título:** Copia de *Las tres gracias*.

**Medidas:** 41 x 28 cm.

**Técnica:** Óleo sobre lienzo

**Fecha:** sobre 1858-1864

**Comentarios:** Copia inacabada del cuadro de Rubens.

**Estado de conservación:**

Bueno, aunque necesita limpieza y consolidación.



**Título:** *El jardín del amor*

**Medidas:** 49,5x 69,5 cm

**Técnica:** Óleo sobre lienzo

**Fecha:** sobre 1858-1864

**Comentarios:** Copia inacabada del cuadro de Rubens.

**Estado de conservación:**

deteriorado, con los bordes desprendidos del bastidor y pérdida de la capa pictórica.





**Título:** Pechina con el tema de *Moisés y Rebeca en el pozo*.

**Medidas:**

**Técnica:** Acuarela

**Fecha:** sobre 1858-1864

**Comentarios:** Arriba, acuarela de Matías Moreno que copia la de Vicente López, pintada hacia 1800 que se conserva en una colección particular de Madrid. Esta composición fue realizada por Vicente López para las pechinas del a Iglesia parroquial de Silla en Valencia. Hacia 1800.

**Bibliografía:** Díez García, José Luis, *Vicente López (1772-1850). Vida y obra*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999.

**Comentarios:** el estado de conservación es bueno.



**Título:** *Muerte de San Francisco.*

Copia de Ribera

**Medidas:** 28 x 24,5 cm.

**Técnica:** Óleo sobre lienzo

**Fecha:** sobre 1858-1864

**Comentarios:** se conserva un dibujo en papel cebolla para calcar las figuras en otro lienzo.

**Estado de conservación:** lienzo descolgado y abolsado que necesita limpieza y retensado.



**Título:** *Combate de mujeres .*

**Medidas:** 32 x 27,8 cm.

**Técnica:** Óleo sobre lienzo

**Fecha:** sobre 1858-1864

**Comentarios:** Copia de Ribera que se conserva en el Museo del Prado. Este cuadro da la impresión de estar realizado para aprender técnicas de restauración, rompiendo la tela y volviendo a pegar el trozo. Por este motivo en la superficie de la tela se ve una zona muy craquelada, resultado de un pegado a la gacha con la cola muy fuerte que ha roto la capa pictórica.

**Estado de conservación:** regular. Es un lienzo recortado y pegado para aprender a poner injertos *a la gacha*. Necesita limpieza y consolidación de la capa pictórica.





**Título:** *Entierro de Cristo* de Tiziano

**Medidas:** 29,2 x 33,9 cm

**Técnica:** Óleo sobre lienzo

**Fecha:** sobre 1858-1864

**Comentarios:** copia inacabada del famosísimo cuadro de Tiziano encargado por Felipe II para el Escorial y pintado hacia 1559, que se conserva en el Museo del Prado de Madrid.

**Estado de conservación:**

deteriorado; desprendido del bastidor original, con Algunas roturas y partes de la capa pictórica desprendidas.



**Título:** *Jesús entre los doctores.*

**Medidas:** 29,3 x 56 cm.

**Técnica:** Óleo sobre lienzo

**Fecha:** sobre 1858-1864

**Comentarios:** Copia inacabada del cuadro de Jacopo Veronés.

**Estado de conservación:** deteriorado; desprendido en parte del bastidor original, con roturas en el borde y partes de la capa pictórica desprendidas.

**Título:** *La Fragua de Vulcano*. Personaje.

Copia de Velázquez

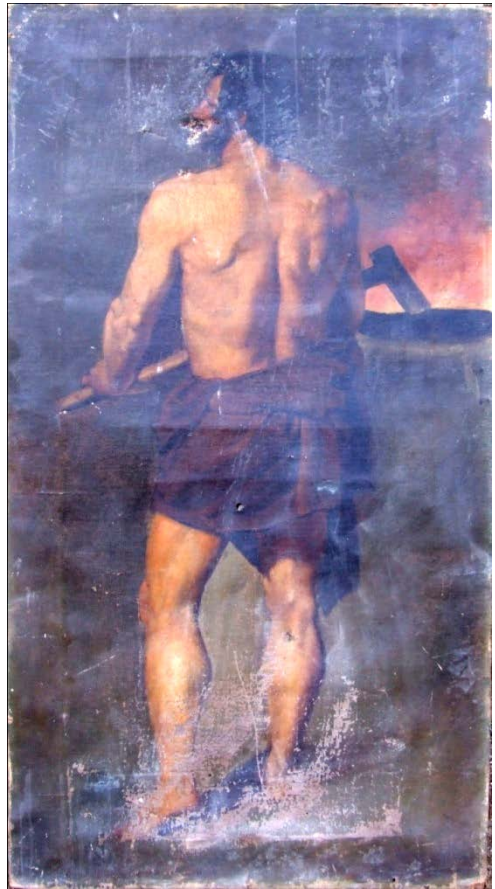
**Medidas:** 99 x 49,5 cm.

**Técnica:** Óleo sobre lienzo

**Fecha:** ca. 1858-1864

**Comentarios:** copia de una de las figuras de la Fragua de Vulcano de Velázquez.

**Estado de conservación:** deteriorado, con los bordes desprendidos del bastidor, pérdida de la capa pictórica y varios rotos en la tela.



**Título:** *Infanta Margarita*, de Velázquez

**Medidas:** 35 x 22 cm.

**Técnica:** Óleo sobre lienzo

**Fecha:** ca. 1858-1864

**Comentarios:** copia de Velázquez. Colección Montemayor, Toledo.

**Estado de conservación:** regular, presenta craquelados y está destensado; necesita limpieza.



**Título:** *El Príncipe Baltasar Carlos a caballo*. Copia de Velázquez

**Medidas:** 25 x 20 cm.

**Técnica:** Óleo sobre lienzo

**Fecha:** ca. 1858-1864

**Comentarios:** copia inacabada de Velázquez.

**Estado de conservación:** bueno, aunque necesita limpieza.



**Título:** Copia de *Mercurio y Argos* de Velázquez.

**Medidas:** 19,7 x 38,4 cm

**Técnica:** Óleo sobre lienzo

**Fecha:** ca. 1858-1864

**Comentarios:** Copia inacabada de Velázquez

**Estado de conservación:** deteriorado y sin bastidor.

**Título:** *La Rendición de Breda*, Velázquez  
**Medidas:** 43 x 54 cm.  
**Técnica:** Óleo sobre lienzo  
**Fecha:** ca. 1858-1864  
**Comentarios:** copia inacabada de Velázquez (sin las lanzas).  
**Estado de conservación:** bueno, aunque necesita limpieza y tensado del lienzo.



**Título:** Retrato de Juan Guas.  
Copia de la pintura mural en su capilla funeraria. Iglesia de los Santos Justo y Pastor. Toledo  
**Medidas:** 67 x 54 cm.  
**Técnica:** Óleo sobre lienzo  
**Fecha:** ca. 1877-1878  
**Comentarios:** Catálogo M<sup>o</sup> Prado. PO 3455.  
Adquirido en 1877 por 500 pesetas. N<sup>o</sup> 6 de inventario antiguo.  
Proceden de la RAH. Instituto de España, Madrid.  
**Documentación:**  
Caja 378 / legajo 11.208 / exp. 2.  
Caja 1367 / legajo 114. 01 / exp. 4  
Caja 418 / legajo 34.21 / exp. 2 y 10





**Título:** Retrato Del Marqués de la Ensenada, D.  
Zenón de Somodevilla  
Y Bengoechea. (Copia de Amigoni)

**Medidas:** 125 x 104 cm.

**Técnica:** Óleo sobre lienzo

**Fecha:** ca. 1877-1878

**Comentarios:** Jacobo Amigoni (1680-1752)  
Pintor y grabador italiano creador del estilo  
rococó veneciano; trabajó en Inglaterra, Alemania  
y España, a donde llegó en 1747 como pintor de  
cámara nombrado por el rey Fernando VI. Fue el  
primer director de la Real Academia de San  
Fernando.

Inventario Museo del Prado PO 7039 y Nº 51 del  
Museo Iconográfico.

Bibliografía: Espinós, A., Orihuela, M. y Royo  
Vilanova, M. El Prado disperso, boletín del  
Museo del Prado, tomo 6, enero-abril, 1985.  
Desaparecido en abril de 1984.

Depositado por R.O. de 3 de marzo de 1898 en la  
Presidencia del Consejo de Ministros y  
actualmente en el edificio INIA del complejo de  
La Moncloa.



**Título:** *Retrato de San Juan de Ávila* (Copia  
de El Greco)

**Medidas:** 79 x 57 cm.

**Técnica:** Óleo sobre lienzo

**Fecha:** sobre 1870-1873

**Comentarios:** Más que una copia literal, este  
cuadro parece una interpretación del retrato  
de El Greco, en el que exagera los rasgos del  
rostro y las manos. Es en estos años cuando  
Moreno inicia una profunda relación con la  
pintura de el Greco, sintiendo como un  
deber el recuperar *El entierro*, del Señor de  
Orgaz, a la vez que lo entiende como un  
continuo homenaje al cretense. Y  
precisamente, para hacerse la mano, pintará  
este retrato de San Juan de Ávila.

El estado de conservación es bueno, aunque  
el exceso de barniz ha hecho que aparezcan  
craqueladuras en toda la superficie de la tela.

**Exposiciones:** A Imagen y Semejanza Toledo,  
2004.





**Título:** *Retrato del cardenal Ynguanzo.*  
*Copia de la pintura de VICENTE LÓPEZ en la Sala Capitular de la Catedral de Toledo.*

**Medidas:** 93 x 66 cm.

**Técnica:** Óleo sobre lienzo

**Fecha:** ca. 1877-1878

**Comentarios:** Catálogo Museo del Prado. PO 3456

Nº 8 del Museo Iconográfico.

Adquirido en 1877 por 500 pesetas.

Restaurado en 1998.

Proceden de la RAH; Instituto de España, Madrid.

Préstamo para exposición temporal *Jovellanos, Ministro de Gracia y Justicia*. (Del 12 de mayo al 28 de junio de 1998). Centro cultural Antiguo Instituto. Gijón. Fundación La Caixa, 1998.



**Título:** *Retrato del Padre Juan de Mariana*

**Medidas:** 63x48 cm.

**Técnica:** Óleo sobre lienzo

**Fecha:** ca. 1877-1878

**Comentarios:** Nº 45 del Museo Iconográfico.

Inventario del Museo del Prado.  
PO 3453

Adquirido en 1879 por 150 pesetas.

Depositado en el Instituto de España en 1950

El cuadro original se encuentra en el Palacio Arzobispal de Toledo



**Título:** *Retrato de Diego de Covarrubias y Leyva.* (Copia de El Greco)

**Medidas:** 68 x 56 cm.

**Técnica:** Óleo sobre lienzo

**Fecha:** ca. 1877-1878

**Comentarios:** Nº 46 del Museo Iconográfico.

Inventario del Museo del Prado.

PO 3422

Adquirido en 1879 por 125 pesetas.

Depositado en la Real Academia de la Historia.

Restaurado en 2003.



**Título:** *Retrato del Cardenal Tavera,* (copia de El Greco)

**Medidas:** 104 x 86 cm.

**Técnica:** Óleo sobre lienzo

**Fecha:** ca. 1877-1878

**Comentarios:** Nº 41 del Museo Iconográfico.

Inventario del Museo del Prado.

PO 3421

Adquirido por 375 pesetas con destino al Museo Iconográfico en virtud de orden de la Dirección General de Instrucción Pública el 3 de enero de 1879.

Depositado en la Real Academia de la Historia en 1950.

El cuadro original se encuentra en el Palacio Arzobispal de Toledo



**Título:** *Retrato del Cardenal Pedro González de Mendoza* (de Juan de Borgoña).

**Medidas:** 118 x 78 cm.

**Técnica:** Óleo sobre lienzo

**Fecha:** ca. 1877-1878

**Comentarios:** N° del Museo Iconográfico.

Inventario del Museo del Prado.

PO 3425. Adquirido en 1877 por 500 pesetas.

Depositado en la Real Academia de la Historia desde 1913.

**Documentación:**

Caja 378 / legajo 11.208 / exp. 2.

Caja 1367 / legajo 114. 01 / exp. 4

Caja 418 / legajo 34.21 / exp. 2 y 10

El cuadro original se encuentra en la Sala Capitular de la Catedral de Toledo.



**Título:** *Retrato del Cardenal Francisco Jiménez de Cisneros* (de Juan de Borgoña).

**Medidas:** 120 x 73 cm.

**Técnica:** Óleo sobre lienzo

**Fecha:** ca. 1877-1878

**Comentarios:** N° 39 del Museo Iconográfico.

Inventario del Museo del Prado.

PO 3426. Adquirido en 1877 por 375 pesetas.

Depositado en la Real Academia de la Historia desde 1913.

**Documentación:**

Caja 378 / legajo 11.208 / exp. 2.

Caja 1367 / legajo 114. 01 / exp. 4

Caja 418 / legajo 34.21 / exp. 2 y 10

El cuadro original se encuentra en la Sala Capitular de la Catedral de Toledo.





**Título:** *Retrato del Arzobispo Pedro Tenorio*

**Medidas:** 75x61 cm

**Técnica:** Óleo sobre lienzo

**Fecha:** ca. 1877-1878

**Comentarios:** Inventario del Museo del Prado. PO 3454  
Adquirido en 1879 por 150 pesetas.

Depositado en el Instituto de España en 1950

El cuadro original se encuentra en el Palacio Arzobispal de Toledo



**Título:** *Retrato del Cardenal Luís Portocarrero*

**Medidas:** 85 x 60 cm.

**Técnica:** Óleo sobre lienzo

**Fecha:** ca. 1877-1878

**Comentarios:** Nº 44 del Museo Iconográfico.

Inventario del Museo del Prado. PO 3457

Adquirido en 1879 por 375 pesetas.

Depositado en el Instituto de España en 1950.

El cuadro original se encuentra en la Sala Capitular de la Catedral de Toledo.



**Título:** *Retrato del Cardenal Gil de Albornoz*

**Medidas:** 74 x 60 cm.

**Técnica:** Óleo sobre lienzo

**Fecha:** ca. 1877-1878

**Comentarios:** Nº del Museo Iconográfico. Inventario del Museo del Prado. PO 3424. Adquirido en 1879 por 125 pesetas. Depositado en la Real Academia de la Historia desde 1913.

**Documentación:**

Caja 378 / legajo 11.208 / exp. 2.

Caja 1367 / legajo 114. 01 / exp. 4

Caja 418 / legajo 34.21 / exp. 2 y 10

El cuadro original se encuentra en el Palacio Arzobispal de Toledo.



**Título:** *Retrato del Cardenal Lorenzana*

**Medidas:** 92 x 71 cm.

**Técnica:** Óleo sobre lienzo

**Fecha:** ca. 1877-1878

**Comentarios:** Nº 44 del Museo Iconográfico. Inventario del Museo del Prado. PO 3423. Adquirido en 1877 por 375 pesetas.

Depositado en la Real Academia de la Historia desde 1913.

**Documentación:**

Caja 378 / legajo 11.208 / exp. 2.

Caja 1367 / legajo 114. 01 / exp. 4

Caja 418 / legajo 34.21 / exp. 2 y 10

El cuadro original se encuentra en el Palacio Arzobispal de Toledo





Matías Moreno.  
Primera época: década del 60

Pinturas de su primera época.  
Década de 1860.



Retrato de Josefa Martín y Campos.  
Óleo sobre tabla. 54 x 37,5 cm.  
Fechado sobre 1862-63.

**Comentarios:** Parece que Matías Moreno produjo miniaturas en su etapa juvenil hasta los años 70. Esta tablita podría ser un apunte para la realización del retrato de su prometida. La figura está tratada con gran detallismo, especialmente en la joya que luce en el escote, por lo que también da pie a pensar que trabajaba en este formato; en España todavía eran muy apreciados los miniaturistas a pesar de la competencia de la naciente fotografía. La pincelada del fondo es rápida, muy suelta y poco empastada. A partir de esta obra Moreno va a presentarse como un hábil retratista, apegado a las normas académica en principio, de las que se va desembarazando a lo largo de su vida para crear obras de gran realismo y profundidad. Estado de conservación: regular; necesita limpieza y un ligero tratamiento para eliminar los pasmados y consolidar la materia de las esquinas del soporte.



Retrato inacabado de Josefa Martín y Campos.  
Óleo sobre lienzo, 54 x 37,5 cm.  
Fechado sobre 1862-63.

**Comentarios:** Se trata de un estudio preparatorio en cuanto a composición y ropaje, para el retrato de Josefa en gran formato que presentó a la Exposición Nacional de 1864. El fondo queda esbozado con el mobiliario indicado, esgrafiando sobre la pintura. La columna clásica del fondo podría ser un eco de la pintura de Van Dyck al que tanto admiraba. La luz proviene de la izquierda intensificando la blancura de la capa, la misma prenda que mostrará en el retrato de 1864. Al fondo se vislumbra un paisaje, recurso tomado del renacimiento; la modelo tiene un aire elegante y espiritual con el pronunciado escote y el libro que sostiene en las manos.

Estado de conservación: Medio, el lienzo está algo destensado y la policromía presenta varias lagunas de pequeño tamaño.



Retrato de Josefa Martín Campos.  
Óleo sobre lienzo. 290 x 250 cm.  
Fechado en 1863-64. Firma, emborronada en el ángulo inferior derecho.

**Comentarios:** Según el catálogo, Matías Moreno y González se presentaba con cuatro obras: *Retrato de la señorita Dña. J. M.* –Josefa Martín–, *Retrato de la señorita Dña. C. M.* –Carmen Martín– y *Retrato de la señorita Dña. J.C.* –desconocida– y *Despedida de Romeo y Julieta* (boceto). Consiguió la tercera medalla en la Exposición Nacional de 1864 en la pintura de retratos. Este espléndido retrato muestra la influencia de Federico de Madrazo en cuanto a la elegante naturalidad que adquiere la modelo, que nos sostiene la mirada con suavidad. Es muy destacable la captación de las calidades y brillos de las telas, las perlas del collar y la preciosa pulsera. En la mano derecha, muestra el anillo de pedida, colocado al lado de la rosa del escote, símbolo de amor eterno para el pintor.

Estado de conservación: Presenta ligeros abolsados y arrugas por defectos en la tensión de la tela. Especial mención merece el “borrón” de la esquina inferior izquierda, que hizo el pintor ante la ruptura del matrimonio y que podría ser eliminado para dejar al descubierto la firma o posible dedicatoria.





Despedida de Julieta y Romeo (Boceto)  
Óleo sobre tabla. 38 x 50 cm.  
Fechado en 1863-64

**Comentarios:** Este cuadro representa a los amantes besándose en una esquina del claustro de San Juan de los Reyes. Según el catálogo, de la Exposición Nacional de 1864 Matías Moreno y González se presentaba con cuatro obras: *Retrato de la señorita Dña. J. M.* –Josefa Martín–, *Retrato de la señorita Dña. C. M.* –Carmen Martín– y *Retrato de la señorita Dña. J.C.* –desconocida– y *Despedida de Romeo y Julieta (boceto)*. Fue tercera medalla en la Exposición Nacional de 1864. Pudo tratarse de un estudio del natural, o bien, una escena construida desde una fotografía. Para este cuadro realizó numerosos bocetos en cuadernillo y en láminas, y estudios de perspectiva, aunque a lo que más esfuerzo dedicó fue a la colocación de los modelos, hasta que le satisfizo la manera de enlazar a la pareja de amantes. En los bocetos, realizados en papel de calco, cambió igualmente varias veces las indumentarias de los personajes.

Saturnino Milego en 1878 describe el cuadro, aunque su título aparece como *Horas de dicha*, lo que induce a pensar que o bien el artista varió el título del cuadro de 1864 o se trataba de otra versión de la despedida de Julieta y Romeo. Olavarría en la descripción de esta obra dice que *una figura femenina llora bajo unas arcadas góticas y un jardín romántico*, por lo que parece que

pensamos que Moreno pudo realizar un cuadro similar, pero aislando la figura femenina y transformando la presentación del tema. Según Milego *Retrata la felicidad de dos seres que se bastan en el mundo; son Fausto y Margarita, Julieta y Romeo, Abelardo y Eloísa, poema de amor y de ternura encerrado en un beso que confunde dos corazones. El artista ha querido aumentar los efectos de su obra colocando a los amantes en el claustro de San Juan de los Reyes, cuya rica ornamentación está realizada a conciencia.*

El claustro se ve tal y como retratan las fotografía de Clifford o Laurent, incluso con el solado original que desapareció tras la restauración de Arturo Mélida.

Estado de conservación: Bastante bueno en especial de la policromía.





Estudio sobre las murallas de Toledo y la Puerta  
vieja de Bisagra.  
Óleo sobre lienzo. 16,4 x 21 cm.  
Fechado sobre 1866.

**Comentarios:** Este estudio algo fantaseando sobre las murallas de Toledo pudo estar destinado como posible fondo para algún cuadro de Historia. Se ve a la izquierda la puerta de Alfonso VI, aunque no en su lugar original, en acodo, sino frontalmente; está tratado con rapidez y empaste. Destaca el aspecto imponente, de las murallas transmitiendo valores propios del Romanticismo en cuanto a tratamiento de los fondos arquitectónicos.  
Estado de conservación: bueno



Boceto para el cuadro Alfonso X  
tomando posesión del mar.  
Óleo sobre lienzo. 40 x 32 cm.  
Fechado en 1865-66

**Comentarios:** Estudio de gran frescura y extraordinario vigor en la pincelada, que se pierden en el lienzo definitivo, mucho más sereno y dibujístico. Representa a un abanderado montando un nervioso alazán que se adentra en el mar. El caballo está retratado con un realismo excepcional, al igual que consigue una sensible captación del movimiento.  
Estado de conservación: Bueno





Alfonso X tomando posesión del mar, en la conquista de Cádiz.  
Óleo sobre lienzo. 250 x 318 cm.  
Fecha: 1865-66. Firmado en el a. . inf. Der. Firmado MM.

**Comentarios:** presentado a la Exposición Nacional de 1866. fue premiado con una consideración de Tercera Medalla. Un año más tarde fue adquirido por el Estado con el nº 5724 con destino al Museo de Arte Moderno. y posteriormente depositado en el Palacio del Senado (Madrid), donde se encuentra actualmente. [nº inv.P5724].

Este es el único cuadro de Historia de gran tamaño realizado por Moreno, pero que le dio fama y le sirvió para que se le conozca más como pintor de Historia que como autor de otros géneros. Este cuadro fue pintado en Madrid para concursar en la exposición Nacional, aunque no se conoce dónde tenía situado su estudio para poder realizar un cuadro de estas proporciones; ese mismo año obtuvo la plaza de sustituto de cátedra del Instituto de Toledo. La escena es correcta, pero de poca fuerza y la figura del rey, que centra la composición resulta demasiado teatral e inmóvil.

Estado de conservación: Bueno, aunque existen pérdidas de policromía en la parte superior del lienzo.

**Bibliografía:** Carlos Reyero: Imagen Histórica de España. Espasa Calpe. , p. 407. *La pintura de Historia en España*. Cátedra.





Enrique III el Doliente (Boceto)  
Óleo sobre lienzo. 40 x 62,5 cm.  
Fechado entre 1864-1866

**Comentarios:** Este cuadro narra un hecho histórico tratado por el profesor Carlos Reyero en *Imagen Histórica de España*, pero que también puede estar en relación con el mundo literario, la leyenda toledana conocida como *El gabán de Don Enrique el Doliente*. Sobre este cuadro realizó Moreno tres bocetos similares: dos dibujos a lápiz y aguatinta y este óleo. No se tienen noticias sobre si se llegó a realizar el cuadro definitivo.

La escena transcurre en un interior goticista con un gran número de personajes en torno al rey, colocados en variopintas actitudes, entre los que se destacan en primer plano, la figura arrodillada del arzobispo, un maestre de Santiago y el personaje con armadura colocado de espaldas que no aparece en los bocetos a tinta.

El tema trata un pasaje de la vida de Enrique III: tras la muerte de su padre Juan I y al ser menor de edad se formó un consejo de regencia hasta que cumplió los 14 años. Muchos nobles abusaron de su poder, aprovechando las circunstancias y la mala salud del rey. Incluso se vio obligado a empeñar su gabán para poder comprar un poco de carne; el criado encargado de la venta, topa con un paje del gobernador de Toledo, que le refiere la celebración de una gran cena en el palacio de su amo con la asistencia de los grandes señores del reino.



El sirviente refirió esto al rey, que, disfradado, quiso ver por sí mismo el banquete. Viendo el gran festín con que se regalaban los nobles, mientras él pasaba hambre, y oyendo las burlas y el escarnio con que le trataban, se llenó de indignación y pensó en darles un escarmiento. Hizo correr la voz de que se encontraba enfermo y quería hacer testamento. Con ese pretexto reunió en palacio a todos los nobles que habían participado el día anterior en la cena. Quedaron sorprendidos al ver que no se les hacía pasar a la alcoba real, sino a un salón rodeado de los guardias, y más cuando vieron que éste aparecía sano, revestido de su armadura y espada en mano. Sin saludarles se sentó en el trono, preguntando cuántos reyes de Castilla habían conocido cada uno, y diciéndoles que con todo y ser el más joven, había conocido cerca de veinte reyes: el rey gobernador de Toledo, el rey arzobispo de Burgos, el rey marqués de Villena...Y así continuó enumerando, y afirmando que ya era tiempo de que hubiese un solo rey en Castilla. Descorriendo una cortina mostró al verdugo con un hacha, por lo que temerosos y cobardes, los que antes eran orgullosos y altaneros pedían de rodillas clemencia al rey. **Estado de conservación:** Deficiente. La policromía está pulverulenta y descohesionada, con grandes lagunas.



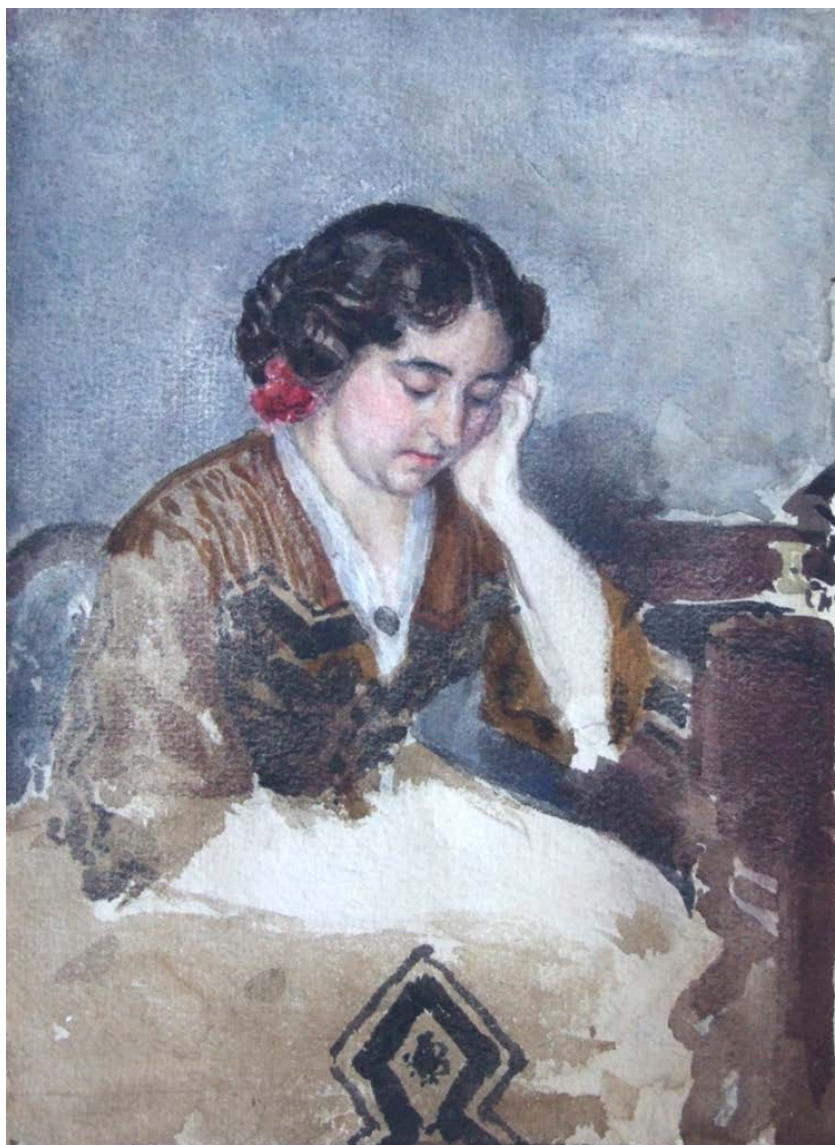
Bocetos en tinta y grafito con el tema de Enrique III y el escarmiento a la nobleza.



Retrato de Josefa Martín Campos  
Acuarela sobre papel. 23,7 x 18 cm.  
Firmado Moreno, 1867, Madrid.

**Comentarios:** este es uno de los dos retratos de su prometida en la difícil técnica de la acuarela, que él domina extraordinariamente. Son de pequeñas dimensiones, y aunque uno de ellos quedó inconcluso, en ellos se retrata a una elegante Josefa de perfil, o apoyada sobre el piano, ejecutados con una sorprendente calidad y un cuidado tratamiento del dibujo; ambas están fechadas en Madrid en 1867, un año antes de contraer matrimonio. Sobre el vibrante fondo azul, se recorta la figura femenina, contrastando el oscuro cabello con el clavel rojo prendido en el moño; asimismo el brillo satinado del vestido y el pañuelo blanco del escote centran nuestra atención. Se percibe la influencia de Federico de Madrazo en el elegante realismo de este retrato.

Estado de conservación: bueno aunque existen faltas en los bordes del soporte y está rota pegada la esquina superior derecha.



Retrato Inacabado de Josefa Martín Campos  
Acuarela. 23,2 x 14,7cm.  
Fechado en 1867.

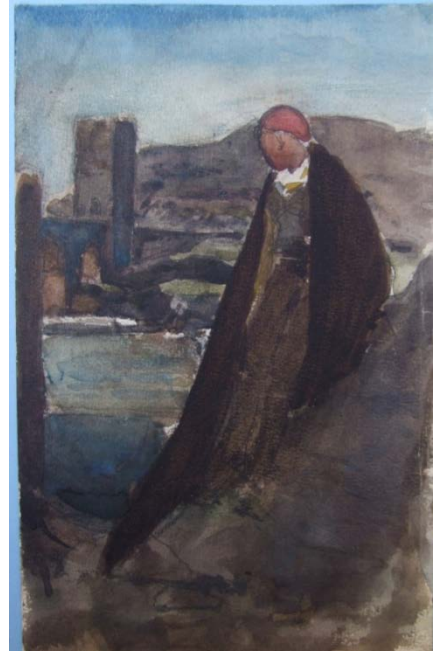
**Comentarios:** pareja de la anterior ; aunque no está firmada, por sus similitudes se puede fechar en 1867. Josefa luce el mismo vestido y peinado; por la manera de estar colocada, esta imagen pudiera provenir de una fotografía, ya que se sujeta la cabeza para evitar moverse durante el tiempo de exposición. El rostro es lo más trabajado de la obra. Moreno utilizó las mismas tonalidades en ambas obras; en esta acuarela deja sin pintar las zonas de luz para los blancos.

Estado de conservación bastante bueno.



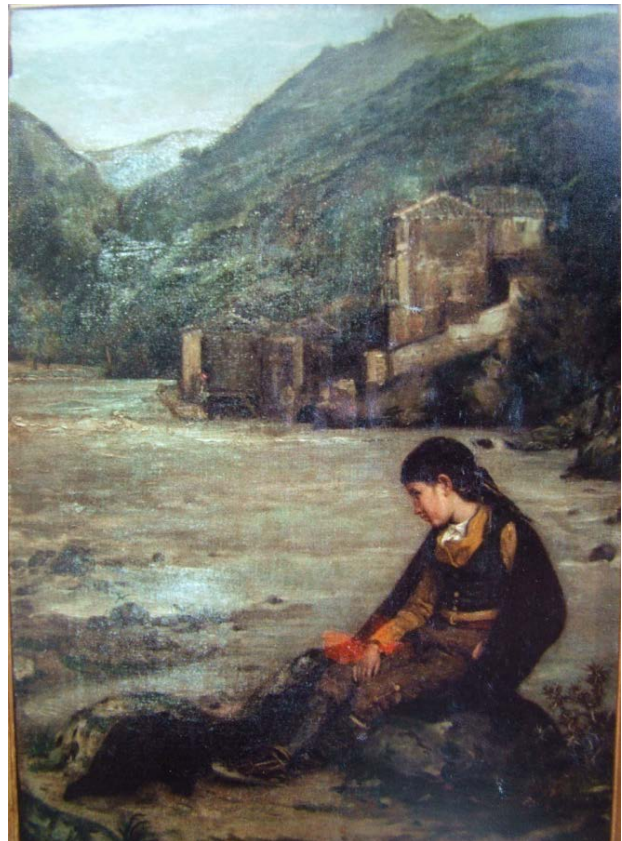
*Boceto para Un futuro poeta,*  
Acuarela. 23,2 x 14,6 cm.  
Fechado sobre 1866-69.

**Comentarios:** Moreno realizó al menos cuatro bocetos antes de dar la versión definitiva de este tema, un joven envuelto en su capa que mira melancólico hacia el río, perdido en sus pensamientos.  
Al fondo la silueta del puente de Alcántara.  
En esta interpretación, la figura humana ocupa mayor peso en la composición y se trae a un primer plano, creando unas bellas diagonales la capa y la tierra del rodadero toledano en la que se apoya.  
Estado de conservación: Bueno.



Un futuro poeta  
Óleo sobre lienzo  
Firmado: *A los Excmos. Sres Marqueses de Benemejís, su agradecido servidor,*  
*Matías Moreno. Toledo. 1869 (?)*

**Comentarios:** colección Nodal, Toledo.  
Esta pequeña obra transmite una atmósfera de melancolía y contemplación. El joven del boceto se ha transformado en un niño de castiza indumentaria, que contempla extasiado el caudaloso río a su paso por los molinos. El paisaje se adueña del cuadro en detrimento de la figura que queda como sobrecogida ante la fuerza de la naturaleza. No sabemos qué relación tuvo Moreno con los marqueses de Benemejís, a los que dedica el cuadro; fue adquirido en los años 60 en un anticuario de Madrid.  
Estado de Conservación: bueno.





Autorretrato  
Óleo sobre lienzo.  
Fechado sobre 1867-1869.

**Comentarios:** esta fotografía vino a parar a manos de mi padre por la persona que realizó su restauración, pero que no quiso dar detalles del coleccionista, salvo que vivía en Guadalajara. A pesar de todos los esfuerzos, no hemos podido localizarlo, y pensamos que quizá pertenezca a los descendientes de Federico de Madrazo. A pesar de la escasa calidad de la imagen, el rostro del pintor, su peinado y su atuendo, corresponden a sus primeros años como puede comprobarse por la fotografía.

El cuadro estaba destensado y tenias varios desgarrros en la tela.



Retrato de mujer.  
¿óleo sobre lienzo?  
Fechado sobre 1860-1866

**Comentarios:** el cuadro se conoce gracias a esta fotografía conservada en el archivo Moreno-Aguado, pues la pintura debió ser vendida por la viuda del artista. Podría tratarse de Carmen Martín Campos, cuñada de Moreno. No está clara la autoría del cuadro.



Retrato de mujer.  
Óleo sobre lienzo.  
Fechado sobre 1860-1866.

**Comentarios:** la autoría de este retrato es dudosa; la pincelada tan diluida e imperceptible podría ser de la primera época. Es un bello retrato muy académico y de gran serenidad; la iluminación es muy suave y uniforme. Solamente en el cuello del traje y en las arrugas de la blonda se ha realizado un juego de brillos que matizan un poco lo plano de esta pintura. Estado de conservación: regular, con craqueladuras en la superficie pictórica.



Matías Moreno.  
Toledo: década del 70.

# Toledo

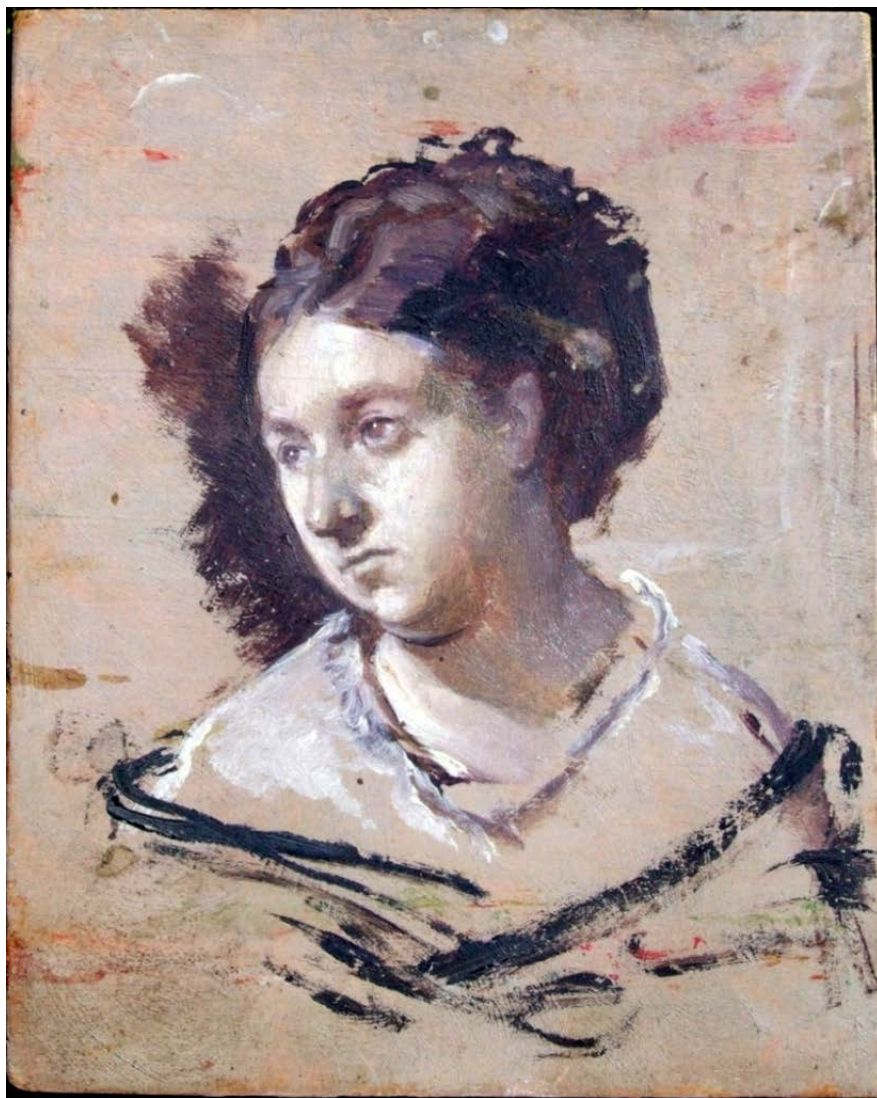
## Década de 1870



Retrato de perfil de su esposa Josefa Martín. Inacabado.  
Óleo sobre lienzo. 54 x 46,5 cm.  
Fechado sobre 1868 a 1870 .

**Comentarios:** Bellísimo retrato de su esposa; en él la pincelada es delicada para el rostro y ancha, abocetada para el cabello, que resuelve en toques rápidos y zonas de luz y sombra para mostrar la trenza que rodea la cabeza. La indumentaria, apenas indicada resalta aún más la calidad del cuadro: unas pocas pinceladas de azul armonizan deliciosamente con el cuello y el fondo blancos. Es un cuadro extraordinario de una aplastante modernidad. Estado de conservación: muy deteriorado, precisa una urgente consolidación y sentado de la policromía, dado que por falta de adhesión del aglutinante se encuentra pulverulenta y se separa del soporte en escamas. Además presenta varias roturas en la tela.





Retrato de Josefa Martín Campos, boceto.  
Óleo sobre tabla. 54 x 46,5 cm.  
Fechado sobre 1870-72.

**Comentarios:** Se trata de un boceto realizado en una tablita de madera pintado antes de realizar el retrato grande de Josefa con la mantilla, En él utiliza un cromatismo restringido a modo de grisalla. Capta con gran realismo el gesto de su esposa utilizando el juego de luz intensa para el rostro y sombras en el cuello. Unos pocos trazos indican el vestido y un chal en el que se envuelve la figura. La pincelada es muy rápida, suelta y abocetada en el cabello y más delicada y suave en el rostro , terminado con más detalle.  
Estado de conservación: Bueno, aunque necesita una ligera limpieza de la policromía.





Retrato de Josefa Martín Campos con mantilla.  
Óleo sobre lienzo. 90,5 x 69 cm. s/f.  
Fechado sobre 1870-1872.

**Comentarios:** en esta obra, la modelo está algo descentrada, cosa poco habitual en sus pinturas; frente a la perfección del rostro, dejó inacabadas las manos de su esposa que luce una sortija y sostiene un misal. Resuelve el fondo mediante una imitación a un paño con quebraduras y degradación de tonos en sepia. Revela a una mujer madura, de bello rostro en una armonía de tonos oscuros, muy del gusto de Moreno, rota por el clavel rojo detrás de la oreja y el prendedor del mismo tono sobre la mantilla. El brillo de la perla y las transparencias del encaje centran la atención; la luz es muy suave y uniforme, modelando delicadamente el rostro. Está pintado posiblemente en el segundo embarazo de su esposa, que daría como fruto otra niña que nació en enero de 1873.  
Estado de conservación bueno.



Una oveja entre lobos.  
Óleo sobre tabla. 30 x 41 cm.  
Fechado en 1868-82.

**Comentarios:** Moreno presentó esta preciosa pintura al Salón de París de 1870, con el título: *la última apelación: una oveja entre lobos*. Se cita en el catálogo del Salón junto a *La dueña complaciente* con los nº 2028 y 2029. Este cuadro fue expuesto por la galería Concha Barrios en 1985 y editado en el catálogo: *Grandes Maestros del siglo XIX*.

Su amigo Eugenio de Olavarría describe el tema diciendo que *la oveja es una muchacha que como anzuelo para ser atendida, lleva una vieja pleiteante al estudio de un procurador, que mira codicioso la presa que se le ofrece; los lobos, todos sus escribientes, que con igual ansia de posesión la miran burlonamente*.

Es una bellísima obra en la que el pintor hace gala de un detallismo extremo, y pone en práctica los consejos que le había dado Mariano Fortuny durante su estancia en Toledo, el dedicarse a la pintura de *tableautín* que él mismo había puesto de moda en Francia y que gozaba de mayor éxito comercial. Según una noticia del *Nuevo Ateneo* de 5 de febrero de 1882, presentó otra versión de su cuadro *la oveja entre lobos*, a una exposición celebrada en Lyon, cuya crítica recogía una revista local de carácter científico y literario, *L'Icauna*, traducida por la revista toledana.



A la izquierda del cuadro, detrás de la figura del procurador, se ve una fecha en un papel atado a una pila de legajos, en este cuadro pone 1726 y en la otra versión, 1705. En la descripción de Saturnino Milego, de 1878 leemos lo siguiente sobre el cuadro: *Una oveja entre lobos es como V. recordará el título de aquel intencionado cuadro en que Moreno representa un departamento de curia, a fines del siglo pasado, en ocasión que una vieja, interesada en el despacho de un expediente, visita a los curiales, acompañada de una hermosa joven que está sirviendo de blanco a las miradas más o menos indiscretas y significativas de los mismos. El rubor y la turbación de la joven, con tanta naturalidad expresados, el picaresco mirar de los curiales, que han suspendido todo trabajo a su presencia y las precauciones con que la vieja comunica sus deseos de ser servida, revelan claramente que el asunto ha sido interpretado por el artista con la misma facilidad que lo concibiera. Aquella riqueza de detalle en mesas, sillas, estanterías, libros, legajos, cuadros, etc., etc.; aquel rayo de sol que penetrando por la ventana viene a reflejarse en el pavimento, dando un tono general de luz intensa a toda la habitación, demuestran que el pintor sabe dominar las dificultades de ejecución.*

El espacio del cuadro donde se sitúa la acción es el archivo del Ayuntamiento de Toledo, justo en el lado contrario a la capilla. Actualmente este sitio está prácticamente igual, conservándose el alfarje y el texto del arrocabe. La puerta que se ve al fondo es la que da acceso al Archivo Secreto. La ambientación del cuadro y las indumentarias de los personajes están perfectamente conseguidas; la luz entra por la ventana crea un bellissimo efecto, que reproduce el dibujo de la reja sobre el suelo esterado. Suponemos que esta pintura permaneció en una colección francesa hasta que fue adquirida por la galería Concha Barrios; finalmente fue subastada en N. York por la casa Sotheby's en 1998.

Estado de conservación: bueno, cuando lo pudimos ver antes de la subasta.





Una oveja entre lobos.  
Óleo sobre tabla?  
Fechado entre 1868-1882.

**Comentarios:** La imagen es la fotografía del cuadro tomada por Matías Moreno, quien solía fotografiar algunas de las obras que para él tenían especial importancia. El preciosismo de la pintura y lo trascendente del tema la hacían esencialmente satisfactoria para la burguesía de la época. Tenemos noticia de que al menos pintó dos tablas con este mismo título (aunque podría haber alguna otra versión, porque a Moreno le gustaba repetir los cuadros que habían tenido éxito). Una de estas obras fue adquirida por la casa Goupil en 5000 francos, según comenta Olavarría, alto precio para la época que da idea de su extraordinaria calidad. Esta noticia se puede leer en la revista Toledo, en el número monográfico dedicado al pintor, (nº 95, año IV, pp. 72-73) en el artículo escrito como homenaje por su amigo del alma Eugenio de Olavarría y Huarte. Según la noticia aparecida en *El Nuevo Ateneo* de 5 de febrero de 1882, Moreno presentó este cuadro en Lyon; la crítica de la exposición aparecía en la revista local, *L'icauna*. *El Nuevo Ateneo* publicó la noticia traducida al castellano: *nuestros lectores han de permitírnos citar, para concluir, una obra de excelente mérito que ha extasiado al público durante la exposición. Nos referimos al cuadro de D. Matías Moreno, ilustre profesor del Instituto de Toledo, cuyo talento nos admira, Una oveja entre lobos, verdadera obra magistral de ejecución; así pues, no nos ha sorprendido su adquisición espontanea por un entusiasta del arte (amateur). Enviamos nuestros plácemes al señor Moreno, pues artistas como él honran a su patria y a la corporación a la que pertenecen.*



Una dueña complaciente.  
Óleo sobre lienzo ?  
Fechada sobre 1869-70.

**Comentarios:** Fotografía de M. Moreno del cuadro original

Este cuadro fue presentado en el Salón de París de 1870. y figura en el catálogo oficial como *La dueña complaisante*, junto con otra obra del artista, *Una oveja entre lobos*. Ambas obras desarrollan una temática entre castiza y anecdótica con un sutil trasfondo filosófico y ambientadas en Toledo, aunque ésta en la época medieval. Según la descripción de S. Milego, de 1878: *nos representa el interés con que una dueña observa las impresiones que un enamorado galán experimenta leyendo una carta de que ha sido portadora.*

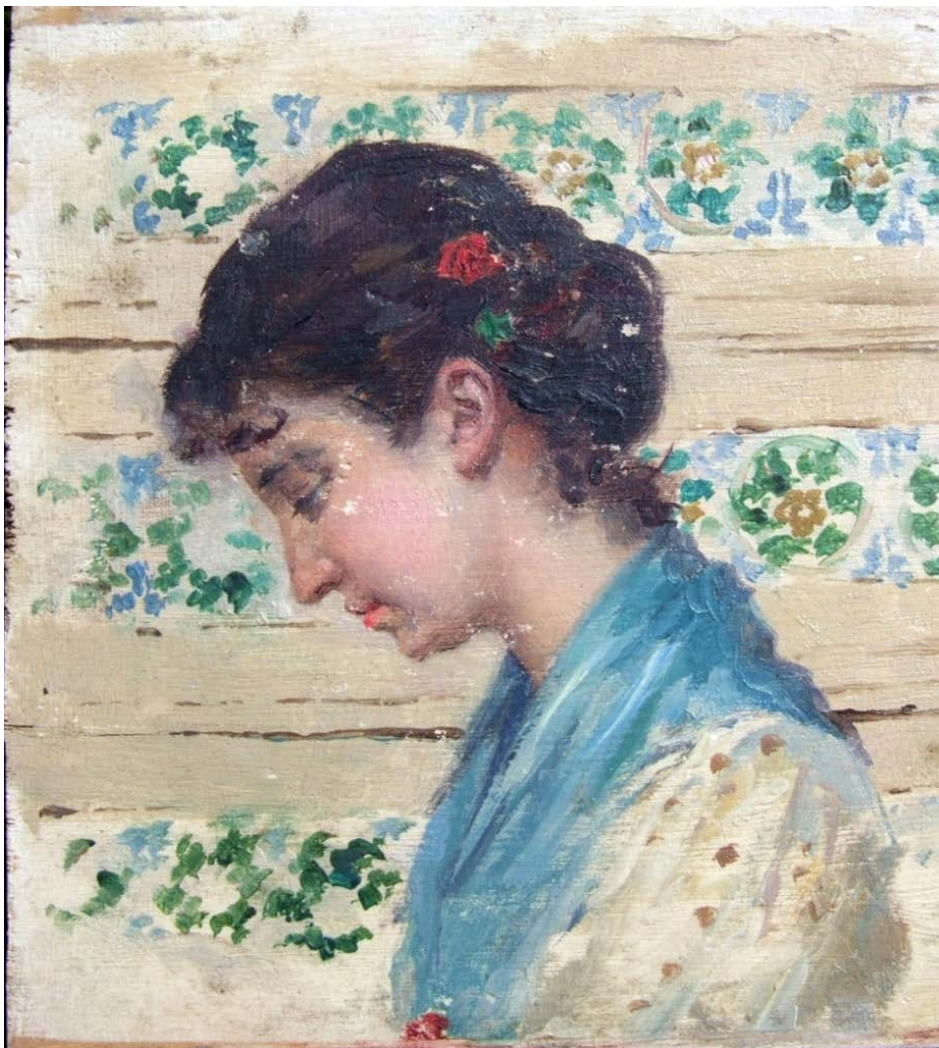
Este cuadro pudo ser replicado por Moreno, pues él mismo apunta en su agenda que fue comprado por un marchante de Boston. Otra de las versiones llegó a verla su nieto, José Aguado, colgada en el estudio antes de ser vendida por la viuda del pintor; una de las cosas que recordaba con asombro era el pequeño tamaño de la pintura, el detallismo extremo de las figuras y el juego de la luz que refleja en los cristales la reja de la ventana, al modo holandés, aunque hoy es imposible verlo en la deteriorada fotografía. La obra está en paradero desconocido.





Quién bien ama bien castiga  
óleo sobre lienzo  
Fechada sobre 1870.

**Comentarios:** Fotografía del cuadro tomada por Matías Moreno. Esta obra trasciende el cuadro costumbrista, describiendo el valor de la educación como el mejor legado de los padres hacia sus hijos. La narración de la escena transcurre en un ambiente nostálgico que retrotrae a la infancia. Los objetos han sido minuciosamente detallados por el artista, al igual que la rama doblada de un tiesto y el gato, que cansado de jugar con su ovillo, goza de la misma inmovilidad que su dueña. Al fondo, un espejo en el que se refleja el barrote salomónico de la cama y una miniatura, y sobre la alta mesilla, un libro y una palmatoria pintados con delectación. Es muy clara la influencia de la pintura holandesa sin duda a través de la obra de uno de sus pintores más admirados, Gerard Dou. Según la descripción de Milego, publicada en 1878, *retrata el castigo impuesto a una niña que ha olvidado sus libros y sus labores más tiempo del que sus padres podían tolerar. Sujeta a una silla en su misma habitación la niña no goza de otra compañía que la de los libros y la del gatito que cansado de sus juegos se ha tendido a los pies de su amiga. De este cuadro y del de la dueña complaciente, dice que en ambos el asunto nos interesa y la ejecución es acabada. Son un tejido de fioriture. Las dificultades de luz y de color están vencidas.*

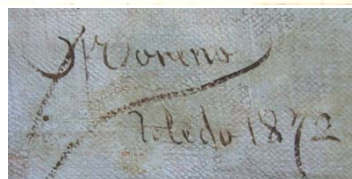


Retrato de muchacha, de perfil  
Óleo sobre tabla s/f . 54 x 47cm.  
Fechado sobre 1870-80.

**Comentarios:** Bello perfil de joven con flores en el pelo, que lleva recogido en un moño. Viste pañoleta azul y vestido blanco con linares. El fondo lo forman tres franjas horizontales de olambrillas de arista toledana del siglo XVI, muy características, con el tema de la flor de pétalos vueltos inscrita en un círculo, fruto sin duda de la observación directa de la modelo en alguno de los típicos patios toledanos. Moreno utilizaba mucho este pequeño formato para sus obras, que resultan piezas de gran exquisitez; de un tema sencillo obtiene una obra de gran frescura y limpieza de tonos; la moza lleva flores entre el cabello, detalle que pinta muchas veces en sus retratos femeninos.

Estado de conservación: deteriorado; presenta pequeñas pero abundantes faltas y desprendimientos en la capa pictórica.





Cabeza de Valenciana.  
óleo sobre lienzo  
Firmado en el a. inf. izdo., *Moreno, Toledo 1872.*

**Comentarios:** en este excepcional retrato de perfil, las joyas, horquillas y pañoleta que lleva la modelo, son típicas de la indumentaria de fiesta de las mujeres valencianas del siglo XIX. Destaca la atención que dedica a las joyas, las horquillas del rodete y a los alfileres del moño. Es una obra maestra de armonías de claros sobre claros y contrastes muy duros, como hace Manet en su Olympia; el artista ha recortado abruptamente sobre el fondo, el rostro bronceado de la mujer, de ojos y cabello muy negros. En la pañoleta blanca, las sombras se dan con toque azules y violáceos sobre los que el dibujo se reproduce con breves pinceladas de blanco puro. La cadena de oro cuelga displicente creando una gran sensación de veracidad.

Estado de conservación: bueno.



Retrato de Bargueña  
Óleo sobre lienzo. 65 x 53 cm.  
Firmado en 1873

**Comentarios:** dedicada *a mi querido amigo R de Madrazo. M. Moreno*. Este soberbio retrato representa a una joven bargueña con su traje de fiesta y el aderezo de joyas a juego. Está peinada con moño alto y los típicos rodetes cogidos con largas horquillas en aspa. El traje se suele complementar con un pañuelo en la cabeza. Nuevamente le vemos jugar con las armonías de colores claros en un complicado equilibrio de contrastes, especialmente el blanquísimo chal sobre las mangas y el fondo, también claro. Este lienzo estuvo en una colección privada de Hispanoamérica y fue vendido en España en 1990. Col. Particular.

Estado de conservación: regular, con una rotura deficientemente restaurada a lo largo del cuello; fue recientemente sometido a un proceso de limpieza donde se eliminó una pátina de betún de Judea que lo oscurecía tremendamente.



Cabeza de Bargeña

Óleo sobre lienzo. 57 x 49,5 cm.

Firmado en el ángulo inferior derecho: Moreno, Toledo 1875.

**Comentarios:** Este precioso retrato de tres cuartos, hacía pareja con otro, hoy perdido. Pudo ser una de las obras presentada por Moreno a la primera exposición del Círculo de Bellas Artes (diciembre de 1880) con el título *Una vargueña*. Por las medidas, tomadas con el marco coincide con la obra presentada en la Exposición Nacional de 1892 con el nº 785 titulada *Estudio del natural* (56x43cm). Es un retrato de gran belleza y realismo interpretado en gamas frías. La guapa modelo resalta sobre el fondo neutro, luciendo únicamente su mantón bordado en tono azul.

Estado de conservación: regular; el lienzo está destensado y forma bolsas, perceptibles en el ángulo superior derecho de la pintura.





Cabeza de Bargueña. Fotografía del cuadro por Matías Moreno.  
Óleo sobre lienzo.  
Fechada sobre 1875.

**Comentarios:** Pareja de la anterior. Se conoce por esta fotografía tomada por el pintor. Actualmente en paradero desconocido, Es la misma modelo del cuadro anterior, aunque colocada de frente al espectador. En el retrato de fraile vemos a Moreno jugar con este efecto calculado, de que siendo la misma persona, la apariencia puede aparentar diferencias según dónde se sitúa el observador. Es posible este cuadro que se presentase junto con el anterior a la exposición Nacional de Bellas Artes de 1892, a la que acudió con 20 obras. Los protagonistas de este retrato son el rostro y el mantón bordado con grandes flores.



Una distracción de artista  
Óleo sobre tabla. 39,5 x 54,5  
Fecha sobre 1870.

**Comentarios:** esta deliciosa obra fue una de las primeras pintadas en Toledo. El pintor, que se encuentra realizando un retrato, interrumpe su tarea para galantear a la dama. En esta tabla descubrimos al artista que se mueve dentro del círculo de pintores seguidores de Fortuny. Este cuadro es de un delicadísimo y veraz detallismo; en el salón donde transcurre la escena pueden verse una serie de objetos propiedad de Moreno que aparecen en otras obras o se conocen por documentación: el juego de cristal de roca sobre el velador, los muebles barrocos, el jarrón de porcelana, el violonchelo, el tapiz medieval, la alfombra, etc. La escultura es una variante sobre la Venus y Cupido de Juan Adán que pudo conocer Moreno en la Alameda de Osuna.

Este cuadro, ambientado en el siglo XVIII, fue una de sus obras favoritas, de las que nunca quiso desprenderse. El formato y la temática de *tableautín* empezó a cultivarla por consejo del propio Mariano Fortuny tras una visita de éste a Toledo como recoge Carlos Gonzáles en su libro *Pintores Españoles en París*.

Se mostró en la primera exposición del Círculo de Bellas Artes de Madrid inaugurada el 9 de diciembre de 1880, en la que participó Moreno como *socio correspondiente* y se envió también a la Tercera Exposición de Pintura Española en Buenos Aires, en 1890.

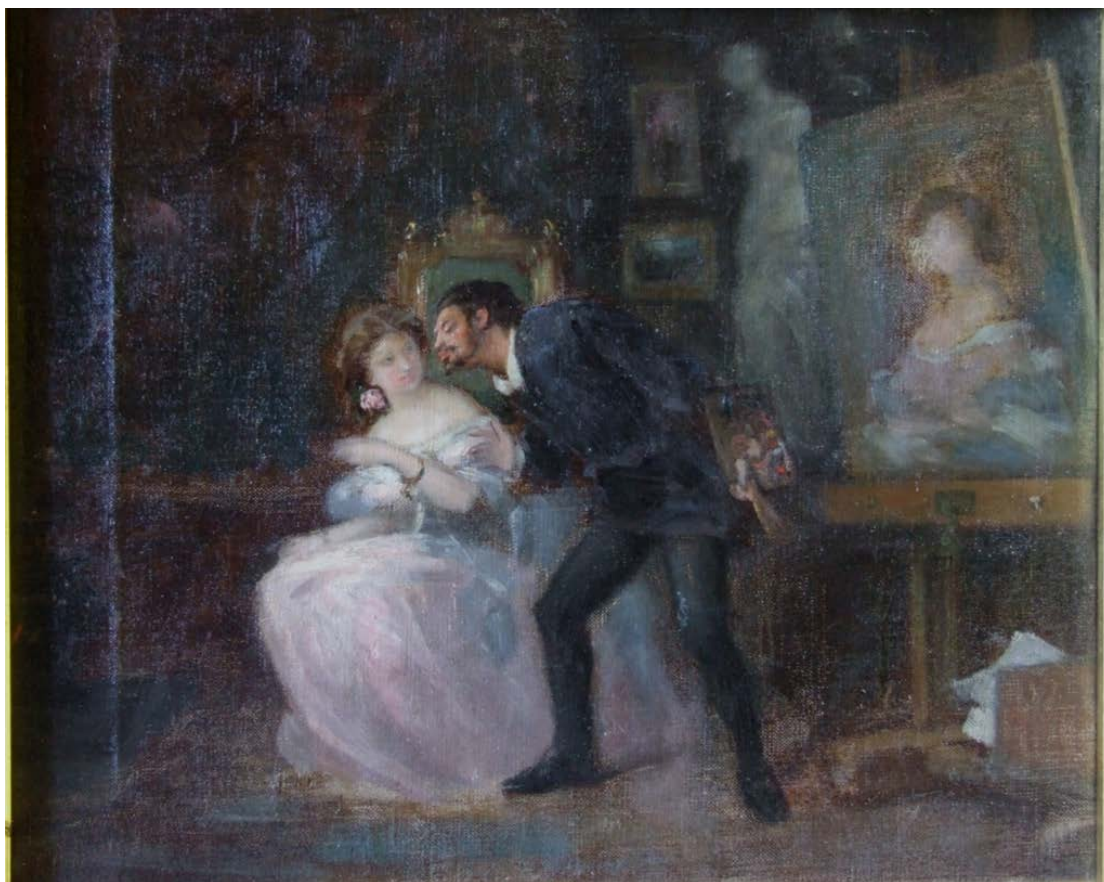


Según la explicación de este cuadro que hace Saturnino Milego en 1878, leemos: *por si acaso quedara una sombra de duda respecto a esta facilidad de concluir en los cuadros hasta el último detalle con la mayor perfección, Moreno nos ofrece una afiligranada joya en su Distracción de artista.*

*Es un verdadero “tour de force” en detalles y dificultades. Parece como que de intento se han acumulado en este cuadro obstáculos para apurar la paciencia del artista. ¡Que conjunto tan admirable y que bien dispuesto! Representa el estudio de un pintor en el momento de colocar éste debidamente a una señora, cuyo retrato está haciendo. Aquel tapiz del siglo XVI que se ofrece en el fondo, con tanto esmero concluido, aquella alfombra y aquel almohadón de terciopelo verde, el vestido de raso y el traje completo del pintor, manifiestan bien claramente que están muy estudiados los paños, las sedas y los encajes. ¡Con qué primores se han concluido el velador con botellas y copas, la banquetta, los jarrones y las sillas que aparecen en el cuadro! ¡Allí nada falta! Estatuas, bustos, caballetes y lienzos, violoncello, paleta y pinceles, etc. Todo está representado con propiedad y pulcritud. El natural no ha perdido con la reducción de los objetos a microscópicas dimensiones.*

**Estado de conservación:** regular; como resultado de un mal embalaje y manipulación, sufrió un golpe al ser devuelto de la exposición de Madrid, y tiene un desconchado con pérdida de la capa pictórica y una grieta.

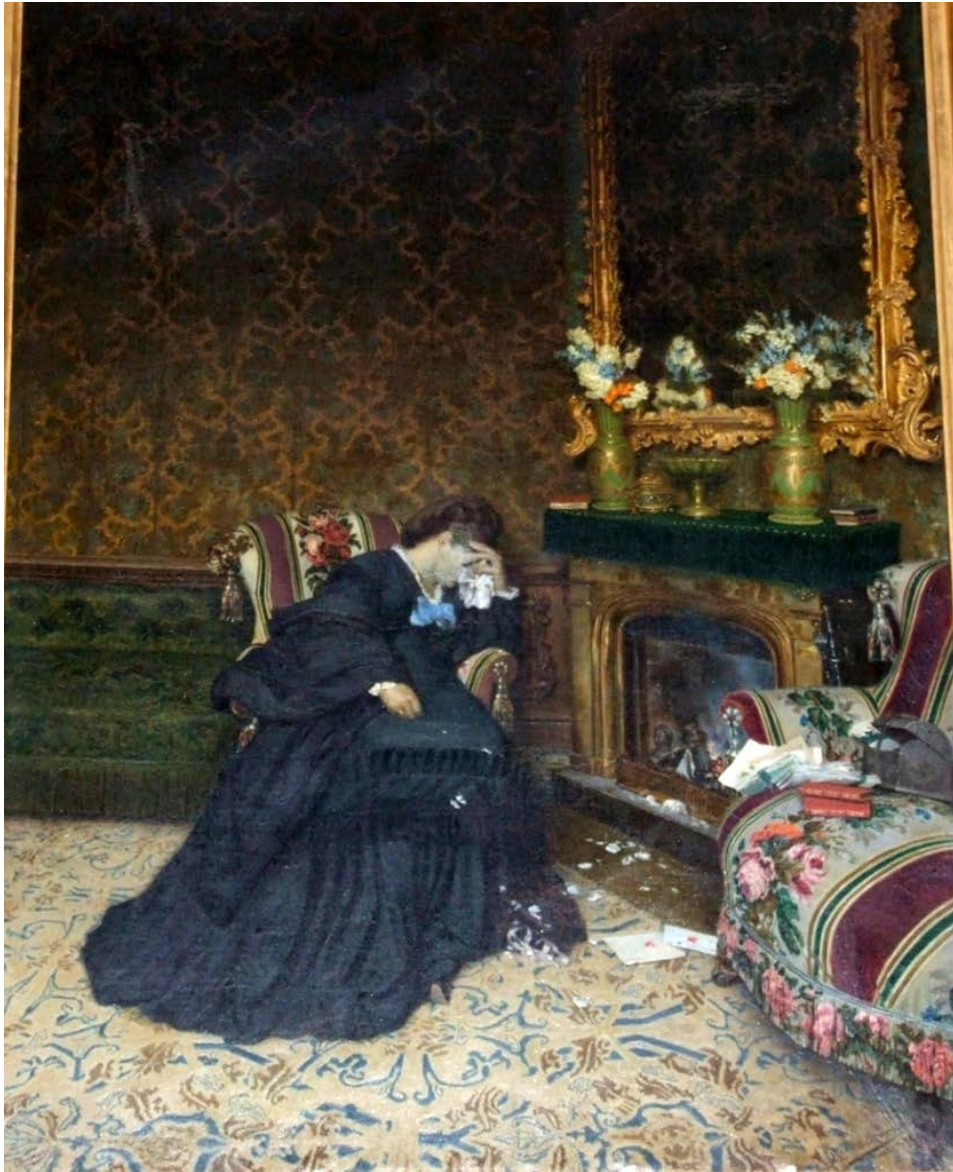




Una distracción de artista (boceto)  
Óleo sobre lienzo s/f. 25,7 x 31,5 cm.  
Fechado sobre 1868-70.

**Comentarios:** boceto para el cuadro *Una distracción de artista*. La escena transcurre en el estudio de un pintor tan prendado de su modelo que interrumpe la sesión para pedirle un beso. La temática es la misma pero la indumentaria de los personajes los sitúa en épocas diferentes. En el fondo del estudio, cuadros de pequeño formato y una Venus de Milo tras el caballete en el que está colocado el retrato. El enamorado artista sujeta en su mano la paleta y los pinceles, acercando su cabeza a la de la dama quien lo rehúye.  
Estado de conservación: aceptable aunque con destensados.





Hojas Muertas  
Óleo sobre lienzo. 83 x 63 cm.  
1880-81.

**Comentarios:** cuadro de un realismo fotográfico realmente prodigioso; destaca la autenticidad de las telas y objetos que rodean a la desconsolada figura femenina creando una atmósfera de intimidad; Moreno utiliza un punto de vista muy alto para que el espectador pueda percibir con claridad la escena. Se presentó en la exposición Nacional de 1881, junto con el *Ensayo al Órgano* y el *Retrato de la niña María*, quedando su autor propuesto para tercera medalla.

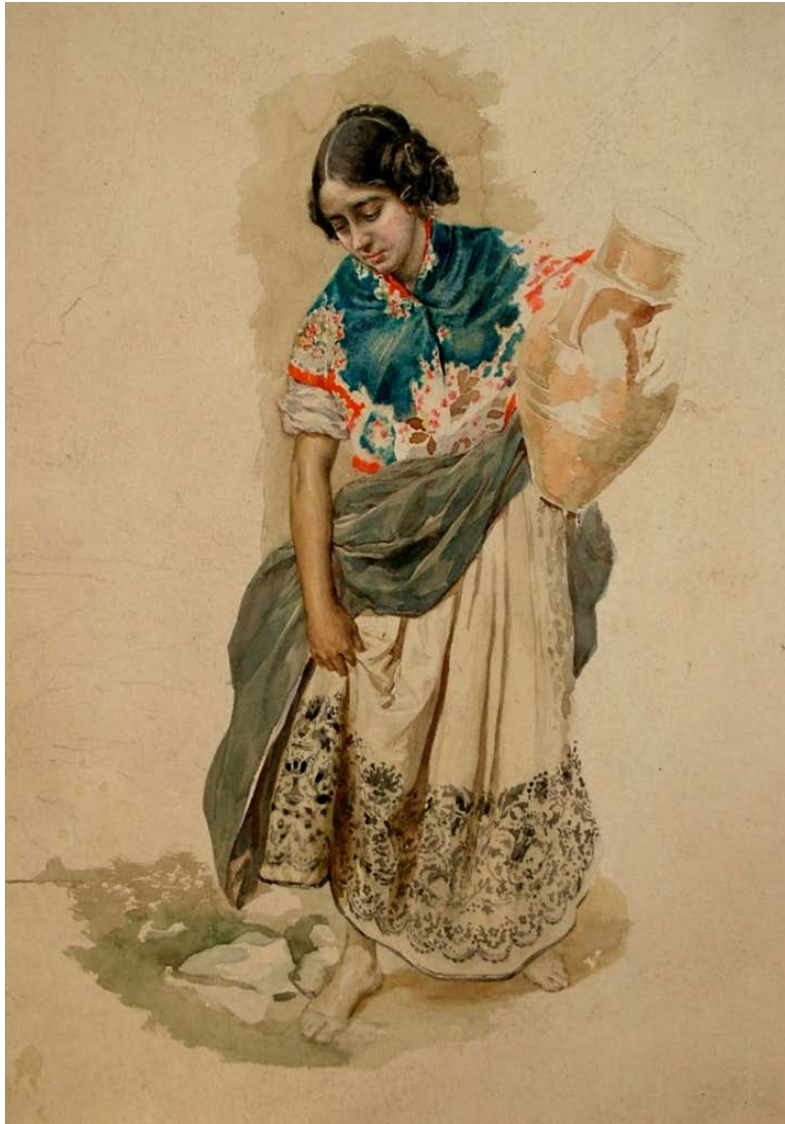
Según la descripción de Milego, de 1878: *de Hojas muertas, no se que deba ya decir, después de haberle oído a V. aquellas oportunísimas observaciones, anuncio quizá de sentida cantiga inspirada en el cuadro: una mujer de quien ha dependido la dicha de muchos corazones y cuyas palabras han sido siempre verdaderos mandatos; a solas con sus recuerdos reconstruye su historia y dirige, por última vez una mirada llena de tristeza a aquellos objetos que tanto halagaron su corazón y que entrega a la devoradora llama de la chimenea que en un gabinete ricamente amueblado representa el cuadro. Prescindiendo del buen gusto que en el decorado se revela y del primor con que todos los objetos –jarrones, sofá, sillón, espejo, alfombra, tapices, libros, cartas, flores, etc., etc.- se han concluido, hay un ternura, una tristeza, un amor, un sentimiento en aquella mujer que, como V. decía, retrata el fondo de un alma torturada; se podría inferir el contenido de aquellas cartas, la historia de aquellas flores.*

En el Ateneo de 15 de diciembre de 1878 se publica una igualmente una descripción de *Hojas Muertas* firmado bajo seudónimo (yo) que podría ser Enrique Solás, en aquel momento director de la revista, que por su extensión y por ser más literario y de lucimiento, no reproducimos aquí, sino en la biografía.

También en el *Nuevo Ateneo* publica Eugenio de Olavarría un artículo sobre la visita que hace al Estudio de su amigo Matías; entre las descripciones de las obras, dice de *Hojas Muertas*: “Es una mujer que en el otoño de la vida, ante una chimenea encendida, ante la cual hay dos jarrones con flores otoñales, en un gabinete tapizado de verde oscuro, rompe las cintas que encerraba un cofrecillo, recuerdo de otros tiempos, de amores pasados, de ilusiones desvanecidas. Una carta más que las otras ha herido su corazón; contenía, sin duda, frases más tiernas, juramentos más solemnes; la ha roto también pero oculta la cara tras una mano marfileña y llora... Y su llanto es una oración a un muerto, a un ingrato, ¿Quién sabe?

Estado de Conservación: Regular. Es necesario intervenir para consolidar la capa pictórica que se está desprendiendo en varias zonas. La parte más dañada es la cara de la figura, pues durante la guerra civil alguien se entretuvo rompiendo los lienzos del estudio, especialmente los rostros o los ojos. Fue reparado provisionalmente con acuarela por José Aguado, nieto de Moreno.





“Junto al arroyo”

Acuarela sobre cartón. 65,5 x 44 cm.

Fechado sobre 1870-1880.

**Comentarios:** La acuarela original tenía como tema a esta bella figura femenina entre la vegetación, llegándose a las orillas de un arroyo para llenar de agua la cantarilla que lleva a la cadera. Es un primor el detalle de los bordados en la falda y la pañoleta; la imagen está colmada de lirismo, de frescura y de armonía; la joven dirige su mirada hacia abajo para no titubear al poner el pie en las cristalinas aguas del arroyo.

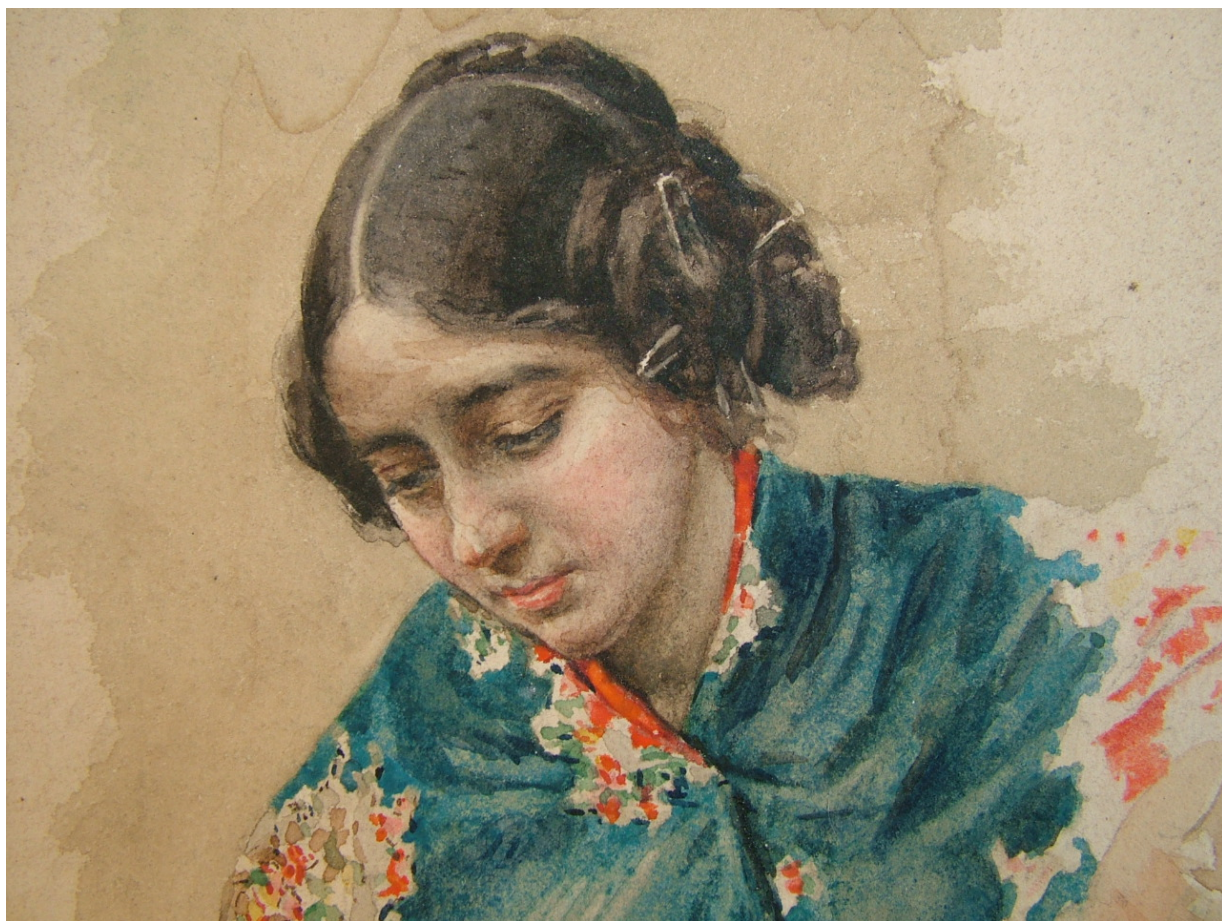
Desde la década del 80 Moreno admiraba cada vez más la naturaleza y en sus obras se advierte la constante presencia del paisaje como fondo en el que se mueven sus poéticos personajes.



Esta pintura quedó inacabada, y replicaba otra similar de Moreno, que Saturnino Milego pudo ver en el Estudio del artista en 1878; era de mayor tamaño, pues según el catálogo oficial de la exposición medía 104 x 83 cm. y fue la que se mostró en las exposiciones. Se presentó a la Exposición Nacional de 1884, concediéndosele la Cruz de Carlos III. La familia presentó la obra a la Exposición Nacional de B.A. de 1920.

Dice la descripción de Milego de 1878: *De esa misma frescura en el colorido son una serie de bustos, estudios del natural, representándonos tipos del país y la preciosa bargueña que descalza y con su cántaro a cuestas descende por entre rocas a buscar el agua del río. Parece extraño que el autor de estas producciones cultive al mismo tiempo el género de cuadros que antes se han descrito.*

Estado de conservación: Bueno, aunque necesita consolidación y limpieza.

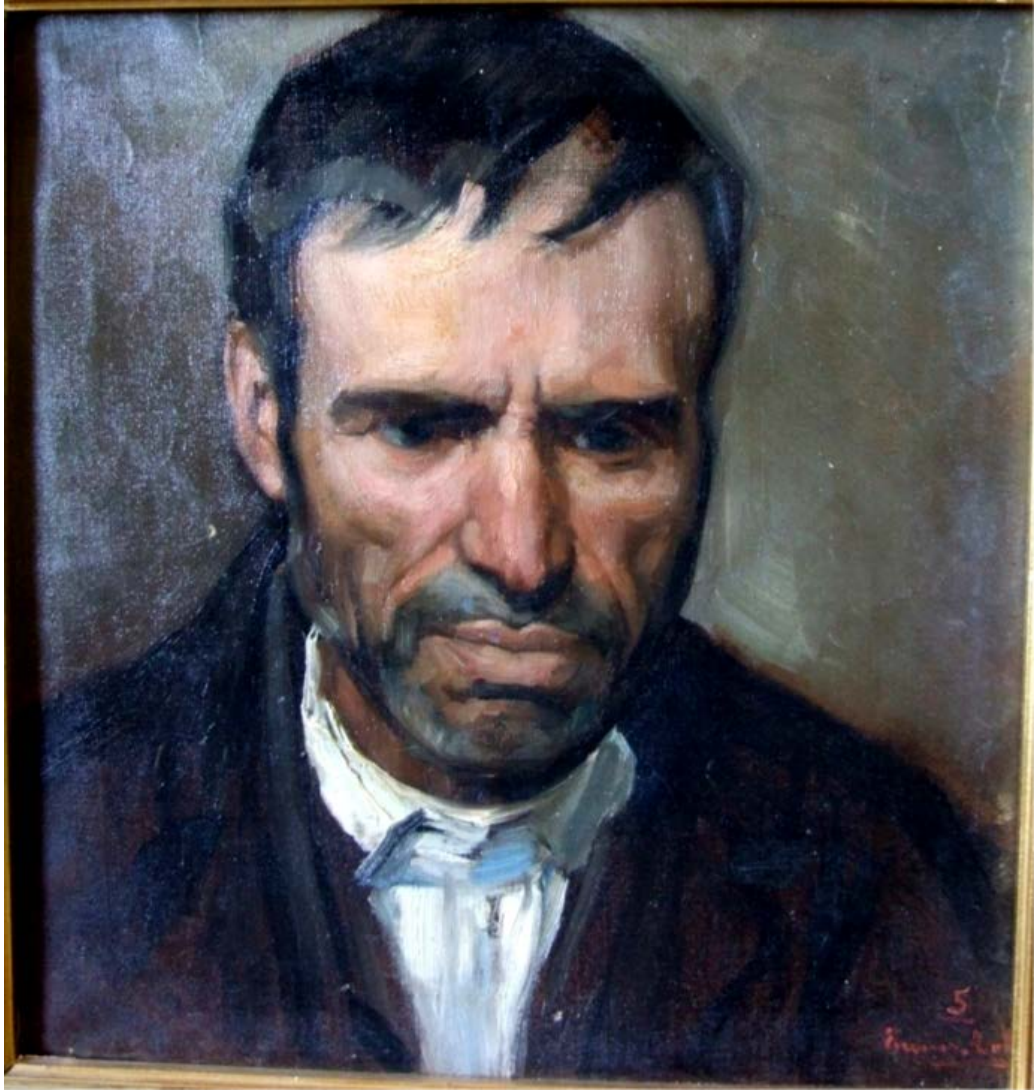






Retrato de hombre. ¿El tío de Urda?  
óleo sobre lienzo s/f. 37,5 x 29,5 cm.  
Fechado sobre 1870

**Comentarios** retrato masculino de un pastor toledano ataviado con indumentaria popular: pañuelo a la cabeza y sombrero de catite, camisa y jubón cubiertos por una manta de rayas. El fotógrafo J. Laurent registra en sus primeras tomas de tipos populares toledanos con estos mismos ropajes. La visión de Moreno en estos cuadros está a medio camino entre el costumbrismo y una mirada tardo romántica. Estos rostros de rasgos duros y de gran fuerza expresiva forman una especie de galería de tipos populares, Estado de conservación: bueno.



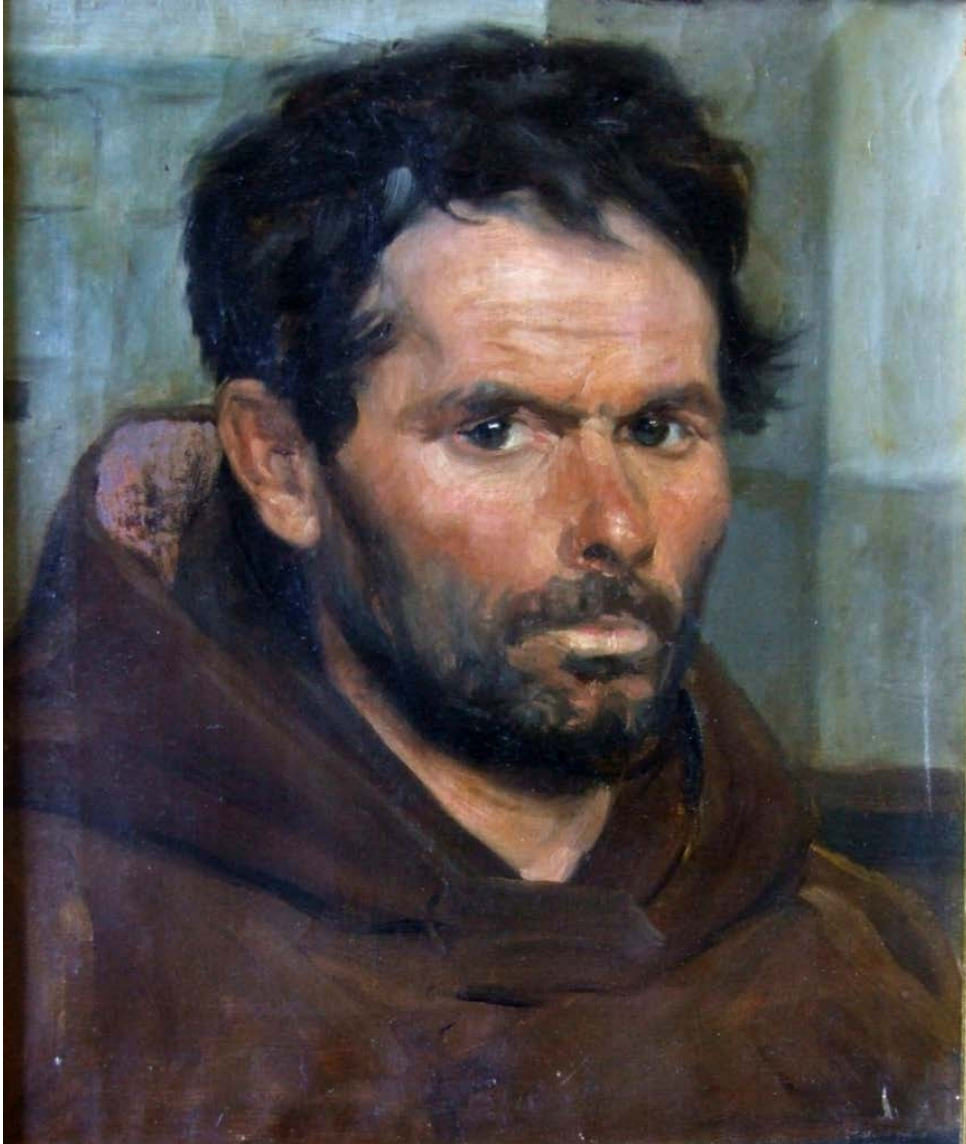
Retrato de hombre

Óleo sobre lienzo. 37,5 x 36 cm.

Fechado sobre 1878; en a. inf. der inscripción con un nº 5, una palabra ilegible y y Toledo, que podría ser una señal tras una exposición.

**Comentarios:** presenta un rostro de rasgos muy duros, curtido por la vida, propio de un hombre de campo. El cromatismo es restringido, se habla a veces de una *paleta castellana*, que usa sepias, negros y grises. Es de destacar la expresión concentrada del personaje de labios gruesos y apretados, sin ningún tipo de idealización. Se presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1920 con el título *Retrato de campesino*.

Estado de conservación: bueno.



Retrato de fraile o personaje con capa.  
Óleo sobre lienzo s/f; 39 x 34 cm.  
Fechado sobre 1870

**Comentarios:** este soberbio retrato de inspiración velazqueña era una de las obras más queridas por Moreno, que de hecho conservó en su estudio hasta su muerte. Destaca la intensidad de la expresión la viveza de los ojos, la pincelada es ancha, rápida y suelta, más decidida que en los retratos de encargo, en los que se vuelve más comedida y académica. El cabello desaliñado y tratado a mechones y la dureza de la barba añaden fuerza expresiva al rostro. Moreno se revela aquí como un extraordinario retratista, en el que es notoria la admiración que sintió por Velázquez. El estado de conservación es bueno.





Retrato de fraile o personaje con capa.  
Óleo sobre lienzo s/f; 39 x 35 cm.  
Fechado sobre 1870

**Comentarios:** Este retrato inacabado es pareja del anterior. Se trata del mismo modelo visto desde el lado opuesto. El austero rostro del personaje muestra las largas y precisas pinceladas que lo van construyendo. Vemos cómo la mano del pintor está mucho más suelta que en las obras de carácter oficial. Huye del embellecimiento del modelo mostrándolo tal cual es; la gama de colores es sobria, y la luz intensa que ilumina, provoca duras sombras bajo la barbilla y la cogulla. La única nota de color la da el forro rojo de la capa.  
Buen estado de conservación.





Retrato de hombre (inacabado)  
Óleo sobre lienzo; 59 x 49,3 cm.  
Fechado sobre 1870-80

**Comentarios:** retrato masculino de tres cuartos, en el que faltan los ojos del personaje, apenas indicados; parece que varió la posición del párpado y el arco de las cejas. La pincelada es aquí mucho más atildada que en otras obras. Destaca la blancura de la piel en la zona iluminada, en contraste con la otra mitad del rostro más oscura, recurso que le vemos emplear en algunos de sus retratos. El caballero viste con sobriedad una chaqueta en tonos marrones con el cuello oscuro en el que contrasta el pañuelo blanco.

Regular estado de conservación, con el lienzo destensado



Retrato inacabado de hombre con barba.  
Óleo sobre lienzo; 128 x 91 cm.  
Fechado sobre 1870-80.

**Comentarios:** la figura se recorta nítidamente sobre el fondo neutro. La barba pelirroja centra la atención, destacándose en el chaleco oscuro. Es posible que estos retratos pertenezcan a catedráticos u hombres de cultura superior por sus indumentarias y la gran dignidad que les confiere.

Estado de conservación: regular, con los bordes estropeados, debido a que fue cortado, seguramente por encontrarse la tela en mal estado.



Retrato inacabado de hombre.  
Óleo sobre lienzo; 58,5 x46,8 cm.  
Fechado sobre 1870-80.

**Comentarios:** en este retrato masculino vemos una de las técnicas usadas por el pintor: realizar la imagen como una grisalla y luego ir añadiendo los colores. La luz incide directamente en la parte izquierda del rostro, y es tan intensa que las pobladas cejas del personaje, ensombrecen profundamente sus ojos. El cabello encrespado





Retrato inacabado de hombre.  
Óleo sobre lienzo s/f; 39 x 30 cm  
Fechado sobre 1870-80.

**Comentarios:** Retrato de tres cuartos de un joven, cuyos rasgos más destacables son su nariz aguileña, la barba corta y bigote castaños. En las sienes brillan unos mechones de canas. Este sobrio retrato tiene gran expresividad y un calculado equilibrio de luces y sombras. El retrato ocupa prácticamente todo el espacio, dejando apenas fondo. El estado de conservación es bueno.

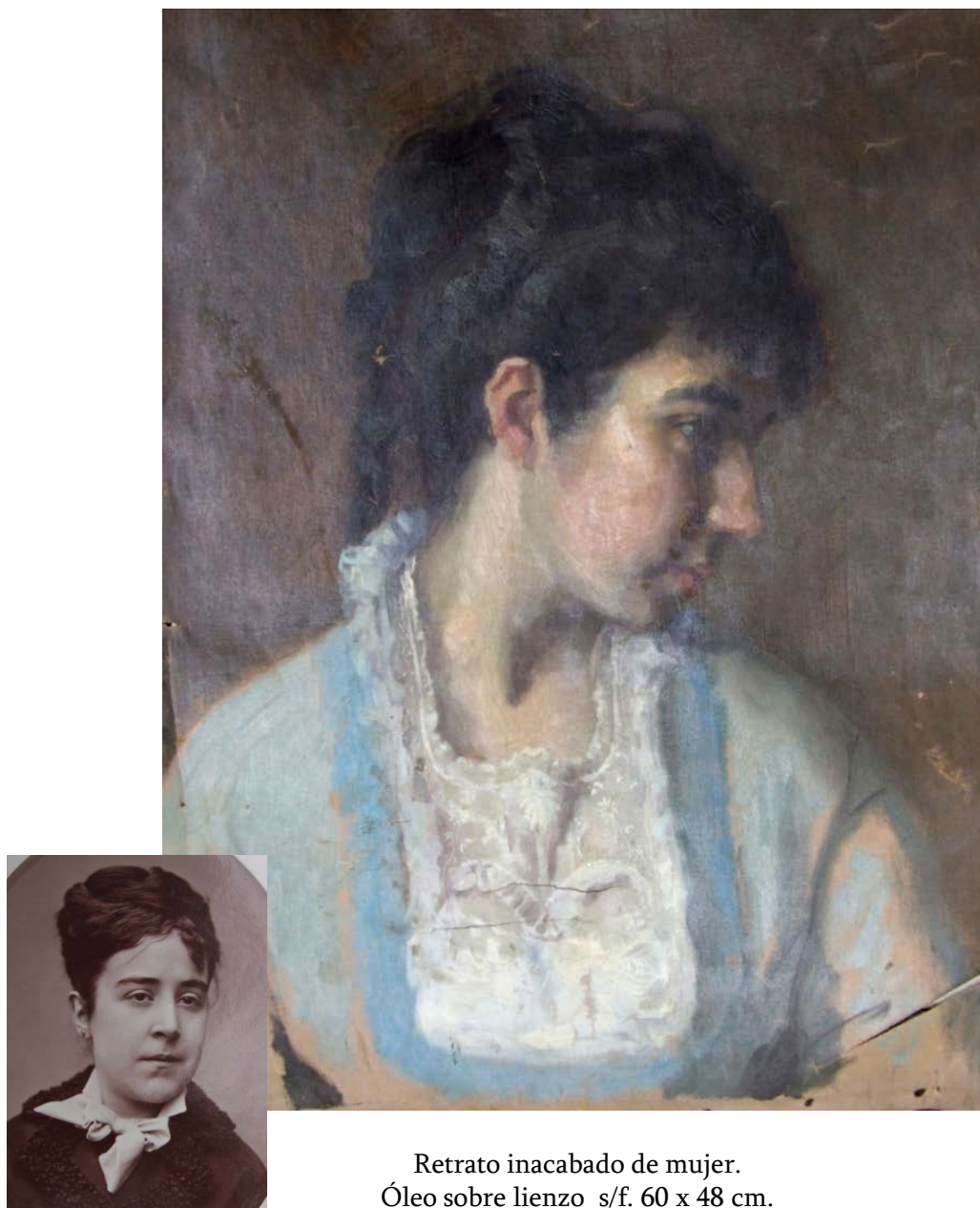




Retrato de hombre sonriente  
Óleo sobre lienzo; 40 x 31,5 cm.  
Fechado sobre 1870

**Comentarios:** Este lienzo es una de las obras de Moreno más deterioradas, y a pesar del estado de la pintura resulta enormemente atrayente. Este caballero de rostro lleno y simpático, nos mira bonachón , ocupando prácticamente la totalidad del espacio. La imagen está construida a base de pinceladas, que en las zonas de luz resultan muy empastadas.

El estado de conservación es muy deteriorado; además de las arrugas que se ven con pérdida de la capa pictórica, el lienzo está desclavado del bastidor y sus bordes están rotos y deformados.



Retrato inacabado de mujer.  
Óleo sobre lienzo s/f. 60 x 48 cm.  
Fechado sobre 1875.

**Comentarios:** El retrato está apenas esbozado; podría tratarse de su alumna Paula Alonso Herrero de Vidal . La figura se coloca de perfil con contraste de claroscuro, sobre un fondo neutro. Luce un vestido azul con escote de encaje blanco; el rostro y el cabello se hallan en una fase constructiva de pinceladas grandes y sueltas. Puede que el retrato de sus alumnas sea para Moreno un homenaje personal a la mujer intelectual y artista, que sobrepasa el ámbito del hogar para cultivarse y explotar sus cualidades artísticas. Esta tela no tuvo bastidor, sino que se fijó a un soporte rígido, del que fue desclavada sin concluir. Estado de conservación regular.



Retrato de mujer; inacabado. (Ramona López de Ayala?)

Óleo sobre lienzo) s/f. 60 x 48 cm.

Fechado sobre 1872-76.

**Comentarios:** Podría tratarse de retrato de su discípula Ramona López de Ayala y del Hierro, hija de los condes de Cedillo, que es la dama que aparece en la fotografía de la izquierda. Lleva mantilla de blonda negra sobre el cabello castaño en el que brillan los alfileres. El rostro está muy acabado, mostrando unos rasgos muy peculiares de los que sobresalen la gruesas cejas y los penetrantes ojos. Es muy peculiar el contraste de duro cuello blanco con el pañuelo de dibujo de flores prendido con un medallón. Ramona fue discípula de Moreno igual que su hermano Jerónimo, futuro Conde de Cedillo y autor con Pedro de Madrazo de la Guía Artístico-Práctica de 1890.





Retrato de María Moreno con un gato.  
óleo sobre lienzo ?  
Fechado sobre 1878 -80.

**Comentarios:** Este cuadro pudo titularse *Entre las Flores*, siendo presentado a la Exposición Anual de Pintura Moderna de Brighton en 1882, junto a otra obra desconocida titulada *Una Cantaora*. Tenemos conocimiento de esta obra, hoy en paradero desconocido, gracias a esta fotografía realizada por el propio Moreno. La niña juega con un gatito entre sus brazos, al que mira con ternura. El traje y los zapatitos son muy similares a los de los otros retratos que le dedicará su padre en estos años. La escena es una visión íntima, como pintada para recordar las horas felices compartidas con su hijita.





Apunte con el retrato de su hija María Moreno; a la derecha, teclado de un órgano  
óleo sobre tabla  
Fechado sobre 1878 -79.

**Comentarios:** ambos apuntes están realizados en la misma tabla en distintos ejes; se aprecia la valentía de la pincelada y la discreta entonación. Con estos estudio, preparaba su obra *ensayo al órgano*, y el *retrato de su hija*.

Retrato de la niña María Moreno  
9,8 x 7,4 cm  
óleo sobre tabla  
Fechado sobre 1877-78.

**Comentarios:** Apunte con el retrato de su hija María, previo a la realización de los cuadros de mayor formato de 1879 y 1880. Es un trabajo de gran espontaneidad y frescura, pinceladas rápidas y libres, y gran cantidad de tonos para el vestido. Capta el gesto dulce de su hija.  
Estado de Conservación: En general es bueno.



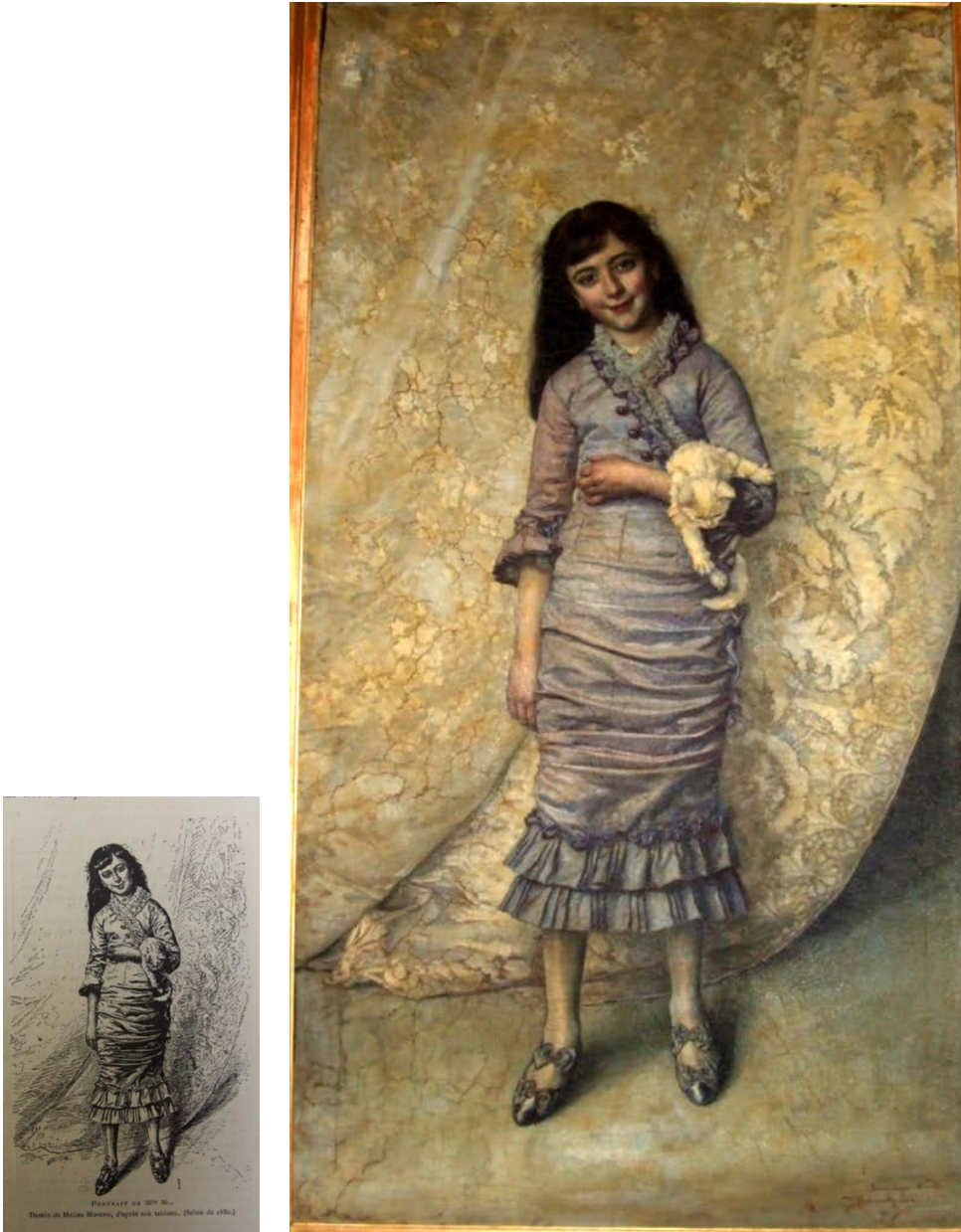


Retrato de María Moreno  
Óleo sobre lienzo. 54 x 46 cm.  
Fecha: firmado: Matías Moreno, Toledo 1879 .

**Comentarios:** este retrato se presentó a la Exposición Nacional de 1884. Este retrato es una variación del cuadro de mayor tamaño con el retrato de María Moreno. El pintor mantuvo la pose, pero varió el modelo del vestido y el color. La entonación general es muy similar en las dos obras.

Estado de conservación: El abuso del barniz, hace que esta pintura presente craqueladuras y repulgos que necesitan una reparación.





Retrato de la niña María Moreno.

óleo sobre lienzo. 196 x 150 cm.

Firmado: dedicado: a mi hija María, Matías Moreno, Toledo Dbre. 1879.

#### Comentarios:

Fue presentada al Salón de París de 1880, obteniendo medalla. Se publicó un grabado con la obra y los comentarios sobre el artista en la revista francesa L' Art. También se presentó a la Exposición Nacional de 1881.

# Etapa de madurez

## Década de 1880







*Un compañero de Juegos*

50 cm x 34,5 cm

acuarela

Fechado sobre 1878-1880

**Comentarios:** Conocemos dos versiones de este cuadro en diferentes técnicas.

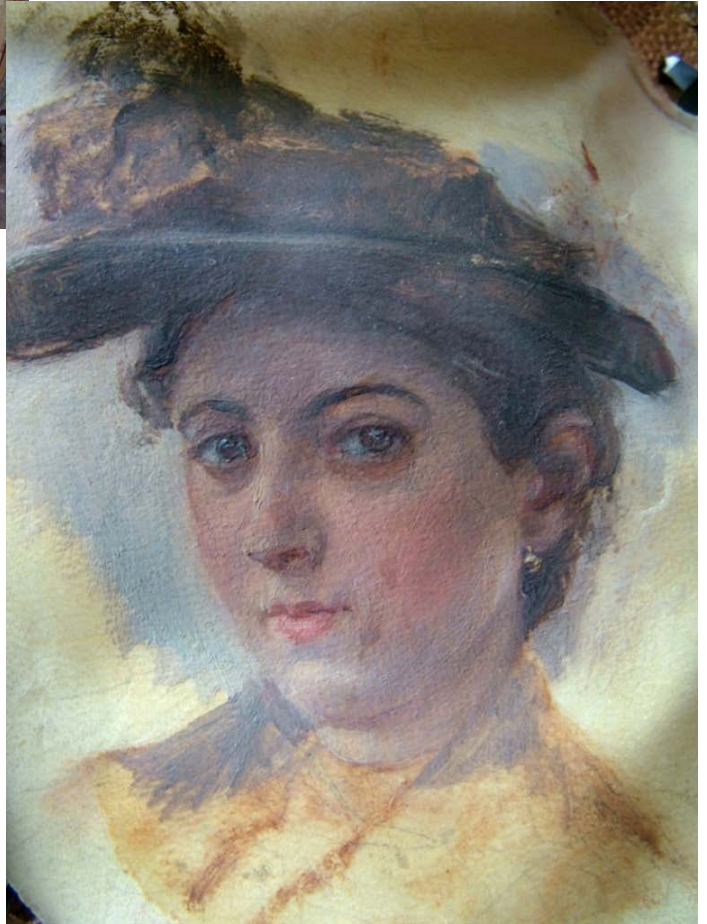
La descripción de Saturnino Milego, en 1878 publicada en el Ateneo dice así:

*De otro género es el cuadro que Moreno titula Un compañero de juego, hermoso paisaje, en el que se representa una posesión a orillas del Tajo, animado con la presencia de una joven que acaricia entre sus brazos un gato que le sirve de distracción y pasatiempo. La naturaleza se pinta con una frescura y una facilidad tal en este cuadro, se la ha sorprendido en una época de tanta exuberancia ,de tan rica variedad, hay tanta luz y tanta espontaneidad, que a su vista nacen en nuestro corazón sentimientos de amor y de alegría apacible, como los que experimenta nuestra alma en la vida de unión con la naturaleza.*

**Comentarios:** de este cuadro se conocen dos versiones que han estado en el mercado de Arte, siendo ambas vendidas, una en Londres y otra en Munich.

La réplica de esta obra es posterior y realizada en diferente técnica (óleo sobre lienzo) y se subastó en Londres el 16 de noviembre de 2004 por la casa Sotheby's, con el *título On a terrace near Toledo*. Está firmada: Matías Moreno, Toledo 1880. Salió con el número de lote 179.





Retrato de mujer  
Óleo sobre cuero. s/f . 14 cm. de diámetro  
Fechada sobre 1879-80

**Comentarios:** Pintado el retrato en una pandereta de madera y piel. En el reverso pone Sagrario en lápiz ; la letra es de Moreno. Martín Rico evoca en sus memorias la subasta en París de panderetas pintadas por artistas de la colonia española con el fin de socorrer a los damnificados de las inundaciones de Murcia.

Estado de conservación: deteriorada; el cuero se ha deformado y desprendido del aro de madera.





Los dos sueños  
Óleo sobre lienzo. 120 x 173cm.  
Firmado en 1882.

**Comentarios:** Su amigo Olavarría describe su tema como *un perrero en una capilla de la catedral, envuelto en su rojo ropón, que se ha quedado dormido al pie de un sepulcro sobre el que descansa la estatua yacente de D. Íñigo López de Mendoza, muerto en el Real de Granada en 1492. El sueño del caballero inmortalizado por su muerte heroica, contrasta con el del viejo servidor del templo, que vive sin embargo, y que pasará por la vida sin dejar huella. Despréndese del cuadro un pensamiento filosófico, un sentido profundo que hace pensar y meditar sobre la vida y el destino de los hombres.*

Es posible que para realizar esta obra se sirviese de una fotografía de Casiano Alguacil. Según J.A. Morán Cabré fue enviada a la Exposición Internacional de Munich de 1883. Se presentó junto a otras cuatro obras a la Exposición Nacional de 1884. Esta obra, fue adquirida por el Estado en 1887 con destino al Museo Iconográfico; es propiedad del Museo del Prado y se encuentra hoy depositada en la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, presidiendo la Sala de Juntas. [P5865].

**Bibliografía:** *El Prado Disperso*, Boletín del Museo del Prado, t. V, nº 13, enero-abril 1984, p.77. *Los dos sueños*, nº 5865, L. 1,20x1,73. Ang. Inf. Der. Matías Moreno Toledo 1882.M.A.M. 83 CM. Inv. Nº de adquisición T. 735.







Ensayo al órgano.  
Óleo sobre lienzo. 105 x 210 cm.  
Firmado en 1880.

**Comentarios:** De este cuadro existen dos versiones distintas, ésta es la una de ambas, quizá la presentada al Salón de París de 1880 junto al retrato de su hija María, por los que obtuvo una medalla de oro; los dibujos del propio autor reproduciendo sus obras fueron publicados por la revista francesa L'Art. También se presentó a la exposición de la Royal Academy of Arts (Londres) de 1881 con el número 1406. También se pudo ver en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881, donde obtuvo una medalla de segunda clase, junto a *Hojas Muertas* y el *Retrato de la Niña María*. Fue adquirida por el Estado para formar parte del Museo de Arte Moderno el 8 de agosto de 1893 y actualmente se encuentra en depósito en la Audiencia Territorial de Albacete [nº P5970]. Según podemos pensar por los bocetos que hace Moreno, la idea de la obra surgió de la contemplación directa de la escena en la catedral toledana, conservándose dibujos de los monaguillo, los músicos, los muebles etc. Incluso usó un modelo para dar mayor realismo al violonchelista.





Ensayo al órgano (diferente versión)  
Óleo sobre lienzo?  
Fechado en 1877-78.

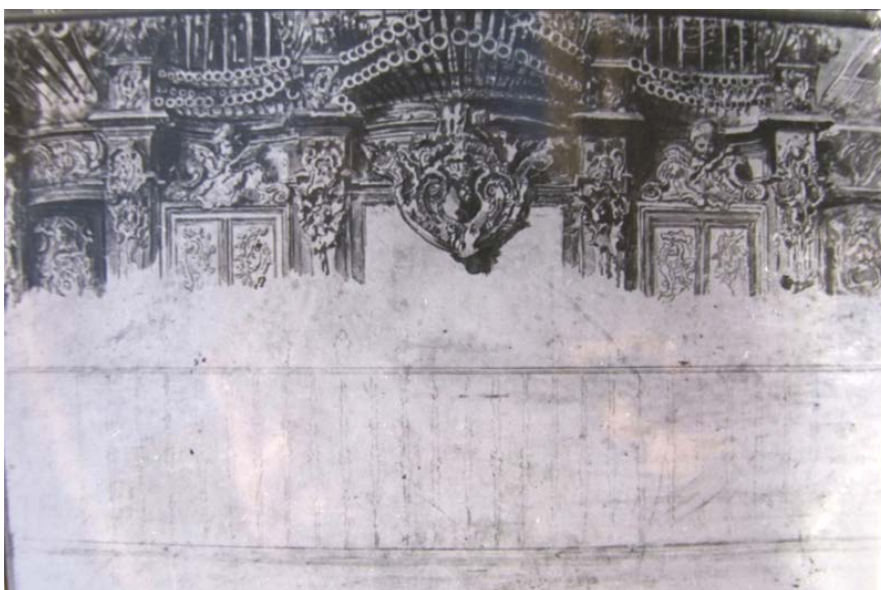
**Comentarios:** Olavarría describe el cuadro como *un ensayo al órgano, donde un coro de niños cantores se presentan delante de un barroco órgano, junto al que se encuentran otro grupo de músicos.*

Según el artículo de Milego de 1878, se describe así el cuadro: *En el Ensayo de una obra religiosa, encuentran todos los que le han visto una cualidad que no exageraríamos diciendo se sale de lo común y lo general. Es a saber, el bello contraste del rojo y el blanco del grupo de monaguillos con el fondo dorado del órgano de la catedral, donde el estudio de la obra religiosa tiene lugar. ¡Lástima que este cuadro sea una de los que está sin concluir! Recuerda V. con que fruición le contemplaban todos los visitantes y qué elogios se hicieron de él? ¡Cuánta soltura en el pincel y cuánta fortuna en el conjunto! ...*



María Moreno fotografiada por su padre en el estudio del Pozo Amargo; tras ella un *Ensayo al Órgano*, aunque con reducidas dimensiones.





Dos Bocetos en los que reproduce el órgano de Verdalonga en la catedral de Toledo con la talla del escultor Germán López.

Óleo muy diluido o temple sobre lienzo, 69 x 95 cm y el inferior óleo sobre tabla, 35 x 54 cm.

Fechados sobre 1878-80.

**Comentarios:** Dos estudio en fase preliminar para la realización del cuadro *Ensayo al Órgano*. Se trata de uno de los órganos de la catedral de Toledo, en concreto la parte trasera del órgano que da al trascoro, cuya caja fue realizada por el escultor Germán López. En su cuadro Moreno prefirió la parte frontal del órgano en lugar de esta vista. Estado de conservación deficiente.



Estudios de monaguillos y músicos para “El ensayo al Órgano” y retrato de Monaguillo  
Acuarelas y óleo sobre tabla.  
Fechados sobre 1878-80

**Comentarios:** Estos apuntes a la acuarela realizados por Moreno son seguramente para la obra *Ensayo al Órgano*, aunque sabemos que en 1878 presentó a la Exposición Universal de París un cuadro titulado *Los niños de coro. que podría ser otra versión de esta obra*. Los dos estudios están en paradero desconocido así como el apunte del rostro de un monaguillo.



Un naufrago de la vida

Óleo sobre lienzo

Fechado sobre 1880

**Comentarios:** para Olavarria *este cuadro inacabado, solo un boceto, llama al autor del artículo poderosamente la atención, porque es toda una historia de venganza y de dolor. Es a orillas del mar, en una tarde cárdena en que el sol se pone en el horizonte cruzando por estrecha faja sangrienta. El mar ha arrojado a la playa el cadáver de un hombre mal envuelto en una sábana. Ese cadáver tiene un cuchillo clavado en el cuello, y rojas manchas llenan la blanca tela que lo envuelve.*

El profesor Álvarez Lopera hace notar que Manet vio el *Soldado muerto* en la Galerie Pourtalés (National Gallery, Londres), que entonces se atribuía a Velázquez, y hoy es considerado de escuela napolitana, en el que se inspiró para su *Torero muerto* (1863-1864) de la National Gallery of Art de Washington. La figura de Moreno parece seguir el mismo esquema de composición; es una dramática figura de un cuerpo yaciendo envuelto en una sábana a modo de sudario

Bibliografía:

Álvarez Lopera, José, «Manet, Astruc y El Greco», *El arte español fuera de España, XI Jornadas de Arte del Departamento de Historia del -Arte Diego Velázquez del CSIC, Madrid, 2002*, Madrid, CSIC, 2003.

-Enciclopedia del Museo del Prado

*Catálogo Manet-Velázquez. La manière espagnole au XIXe siècle*, cat. exp., París, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 2002.

Wilson-Bareau, Juliet (ed.), *Edouard Manet. Voyage en Espagne*, París, L'Échoppe, 1988.



Matías Moreno.  
Etapa de madurez: década del 80

Soldado muerto  
Anónimo napolitano  
del s. XVII  
atribuido a Velázquez



Edouard Manet,  
torero muerto  
1864-65.



Matías Moreno, *Un naufrago de la vida*, 1880.





Estudio del mar y boceto para *Un naufrago de la vida*  
Óleo sobre cartón y óleo sobre lienzo s/f.. 30,6 x 14,5 cm.  
Fechados sobre 1878 -80.

**Comentarios::** El estudio de la parte superior está realizado en una tela recortada y pegada sobre una fina tabla.

Estado de conservación: más deteriorado el superior, con las esquinas rotas.



La Petenera

Acuarela sobre papel. 65 x 43 cm.

Firmada en a.inf. der: Matías Moreno, Sevilla 1881.

**Comentarios:** Dice su amigo Eugenio de Olavarría que *encarna y simboliza la copla andaluza que se canta, y el canto suena a queja de un alma llena de pesar. A un lado está la guitarra, en cuyas cuerdas vibran todavía las notas que arrancó su mano pequeña y tentadora.* Esta acuarela realizada en Sevilla es de una perfección y realismo extraordinarios. La figura femenina está colocada en una postura sinuosa y atrayente, no exenta de cierto erotismo. Todo el cuadro goza de un gran sentido decorativo. Las peteneras, cante flamenco de carácter triste y melancólico estaban de moda en Sevilla por aquellos años; Moreno, gran aficionado a la copla, quedó seducido por el halo legendario de esta música que reflejaba su alma atormentada y quiso seguramente reproducir a la misteriosa cantaora, famosa por la



siguiente letra : *Quién te puso Petenera /no te supo poner nombre, /que debía haberte puesto / la perdición de los hombres.* Para esta obra realizó numerosos bocetos fotográficos colocando a la modelo en posturas diferentes., Se presentó a la Exposición Regional de Sevilla de 1882 y a la Nacional de Bellas Artes de 1884 . La familia la presentó también en de 1920.

Estado de conservación: bueno.



La Petenera  
Óleo sobre tabla. 51 x 53,5 cm.  
Fechado sobre 1878-85 s/f

**Comentarios:** este óleo , o bien uno similar, pudo ser el presentado a la novena edición de la Exposición Anual de Pintura Moderna de Brighton en 1882, con el título *Una Cantaora*. Esta obra fue adquirida en Feriarte por la familia al anticuario sevillano Antonio Plata, quien la compró en París, aunque no dio más datos de su procedencia. La guitarra era del artista, comprada en Sevilla en la casa Soto y Solares.

Estado de conservación; bueno.



La Petenera

Acuarela sobre papel. 51 x 53,5 cm.

Fechado sobre 1878-85 s/f

**Comentarios:** Estas dos acuarelas son iguales, realizadas exclusivamente en tono sepia. Las dos están sin terminar; el soporte proviene de un cuaderno comprado en Londres, especial para esta técnica, por eso las medidas son idénticas. El artista utilizaba un esquema de la figura dibujado en papel de calco que, emborronado de grafito por el reverso, y presionado contra el soporte, daba las líneas principales, ahorrando el tiempo que habría que dedicar al encaje del dibujo.

Estado de conservación; bueno.



La Petenera (inacabada)

Acuarela sobre papel. 51 x 53,5 cm.

Fechada sobre 1878-85 s/f

**Comentarios:** seguramente que estas obras estaban destinadas a la venta fuera de las fronteras, pues resumen lo típicamente español, como la cantaora de peineta y flores en el cabello con una indumentaria de inspiración goyesca.

Estado de conservación; bueno.







Pareja de Majos  
Óleo sobre tabla. 36 x 15.55  
**Fecha:** sobre 1880.

**Comentarios:** cuadrito de clara óptica costumbrista, afín a lo sevillano; encarna el prototipo del tipismo español; las indumentarias le sirven al pintor para hacer un detallado estudio de las calidades de las telas, los bordados y los brillos de las blondas. Se destaca el tono castizo y preciosista con enorme detallismo en las figuras. El personaje masculino trasmite su actitud desafiante y chulesca, aunque con gracia, sosteniendo entre sus dedos un cigarrito encendido.

Fue adquirida en julio de 2007 en Subastas Gran Vía de Bilbao para una colección particular toledana. Es una de las obritas de divertimento que seguramente proporcionaron beneficios económicos al pintor, pues eran las piezas que se disputaban los marchantes extranjeros.

Estado de conservación: bueno, aunque muy restaurada; por el reverso la tabla está embarrotada ya que debió abrirse la madera; también se advierte repintes a simple vista.



Título desconocido.  
Óleo sobre lienzo?  
Fechado sobre 1880-85.

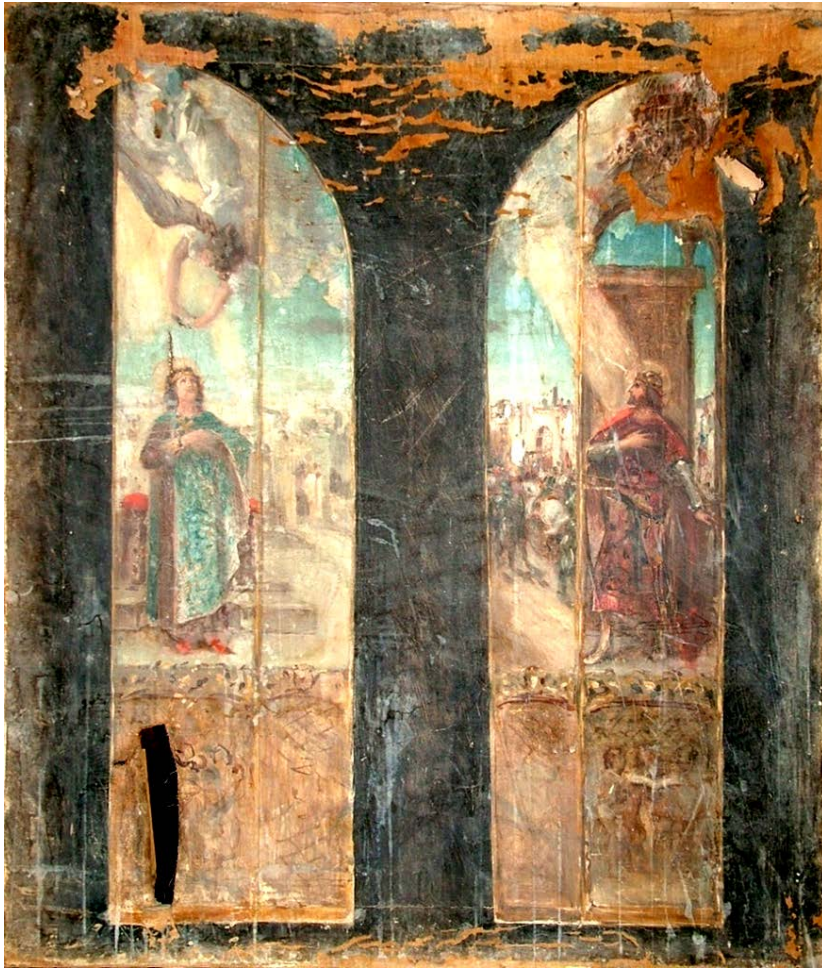
**Comentarios:** Esta pintura de Moreno es inédita y apareció al restaurar la cámara de fotos del artista, que la fotografió sin terminar. La escena se sitúa delante de la Puerta del Mollete de la catedral de Toledo; un grupo de pobres y unas niñas, se acercan a pedir limosna a unos turistas que admiran la puerta del claustro. Las figuras de la pareja de turistas están inacabadas, y no se sabe muy bien la actitud de la dama, que parece que se da la vuelta para socorrerlo. Aquí Moreno muestra una inquietud de tipo social ante una triste realidad que se da en Toledo cotidianamente; la pobreza y la mendicidad.

El grupo de pobres está terminado con mucho detalle, especialmente, la indumentaria del anciano que sitúa en primer término. Al fondo de la escena, la figura de un cura con el sombrero característico de teja va a sus quehaceres, indiferente al grupo, y a un lado de la puerta una mujer sentada pide también limosna.



Este es el único cuadro que conocemos de Moreno con tema social en el que presenta para la reflexión la miseria de los desfavorecidos; el artista fue un defensor del progreso social, conseguido a través de la educación. Este cuadro resulta realmente desolador por lo verídico del tema, denunciado por su autor dentro de esta corriente realista imperante en nuestro país en el último tercio del siglo.





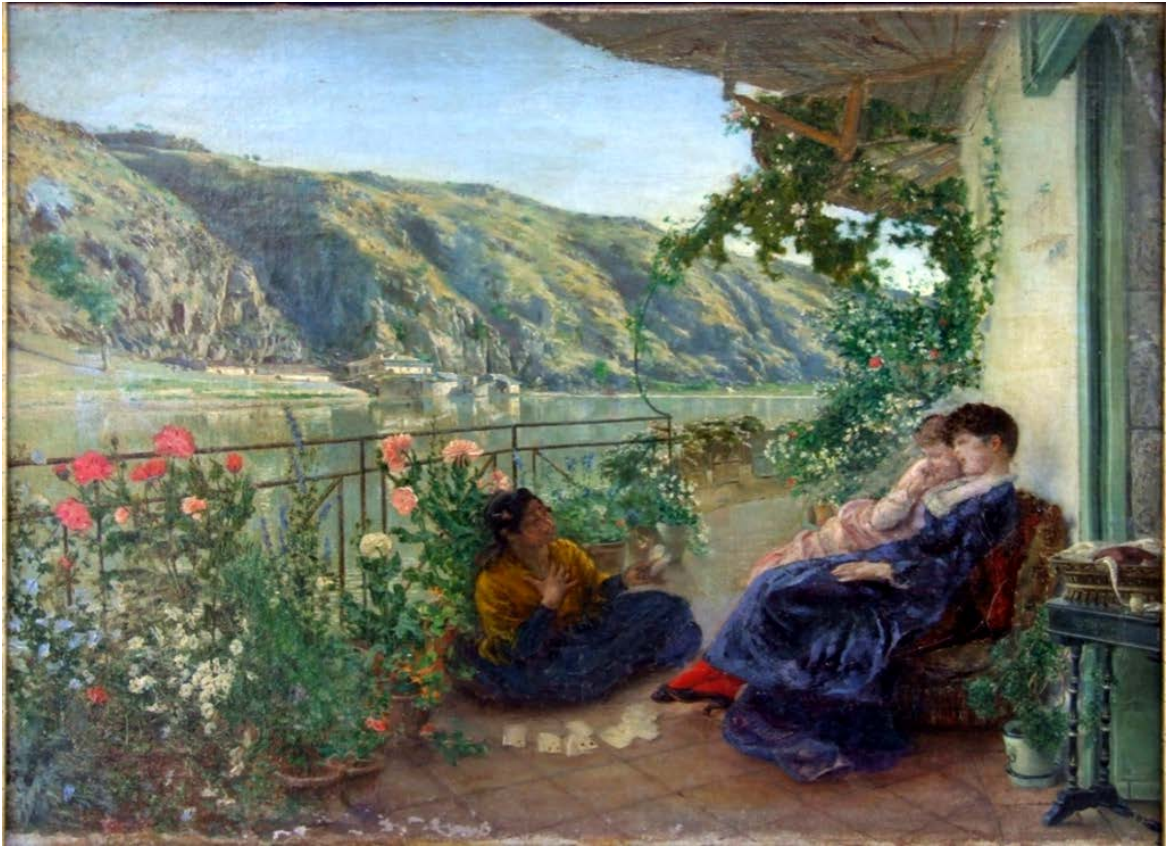
Boceto para el díptico con San Hermenegildo y San Fernando  
Óleo sobre lienzo  
Fechado en 1886

**Comentarios:** este boceto para las puertas de la capilla del Alcázar de Toledo que se encontraba en la fase final de su restauración, fue concebido por Moreno en forma de díptico. Fue una obra muy famosa en Toledo y muy alabada por la prensa, en la que se pueden leer tanto noticias sobre su realización (El Centro, 14 de julio de 1886, año I, nº 44, p. 4, *El Nuevo Ateneo*, 15 de julio de 1886. Año VIII, nº 14, p.110), como la descripción de las pinturas que hace Olavarría en el Nuevo Ateneo y que vuelve a comentar en su obra sobre el Alcázar de Toledo, de la que es autor junto con Martín Arrúe. El general San Román le encargó las pinturas que se adaptaron a las dos hojas interiores de las puertas de la capilla y sólo eran visibles cuando estaban abiertas.

Bibliografía: Francisco Martín Arrúe y Eugenio de Olavarría y Huarte, *Historia del Alcázar de Toledo. Con un artículo necrológico del general Eduardo Fernández San Román Por D. José Gómez de Arteche*. Madrid, Imprenta de Infantería de Marina. 1889, pp. 175-76.

Estado de conservación. Muy deteriorado, con pérdidas de pintura y tremendo roto en la tela.





La Buena Ventura o La echadora de cartas. Inacabada.  
Óleo sobre lienzo. 38 x 48,6 cm.  
Fechado en 1889-92 .

**Comentarios:** La escena se desarrolla en la terraza de la casa del diamantista de Toledo. No es un tema muy habitual en la pintura; Caravaggio realizó dos versiones, aunque aquí el futuro se predice a través de la lectura de las cartas que hace una gitana sentada en el suelo. El amor de Moreno por Toledo le llevó a retratar de manera extraordinaria las abruptas riberas del Tajo y sus aguas. Destaca la atmósfera limpia y la quietud de un día primaveral; al fondo, los viejos molinos que se reflejan en la superficie del agua. En la terraza pinta con complacencia las diferentes clases de flores, la naturaleza domesticada en los tiestos que cuidan las dos damas recostadas.

escuchan los vaticinios sobre su provenir.

Se presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1920

Estado de conservación:

Apunte: mujer en un  
balcón

Óleo sobre tabla. 45 x 87  
cm.

Fechado sobre 1880.

**Comentarios:** apenas está  
definida la idea, aunque  
se vislumbra a una mujer  
asomada al balcón  
cuajado de flores de  
adelfa que salen de los  
tiestos colocados el  
alféizar.

Estado de conservación:  
deteriorado.

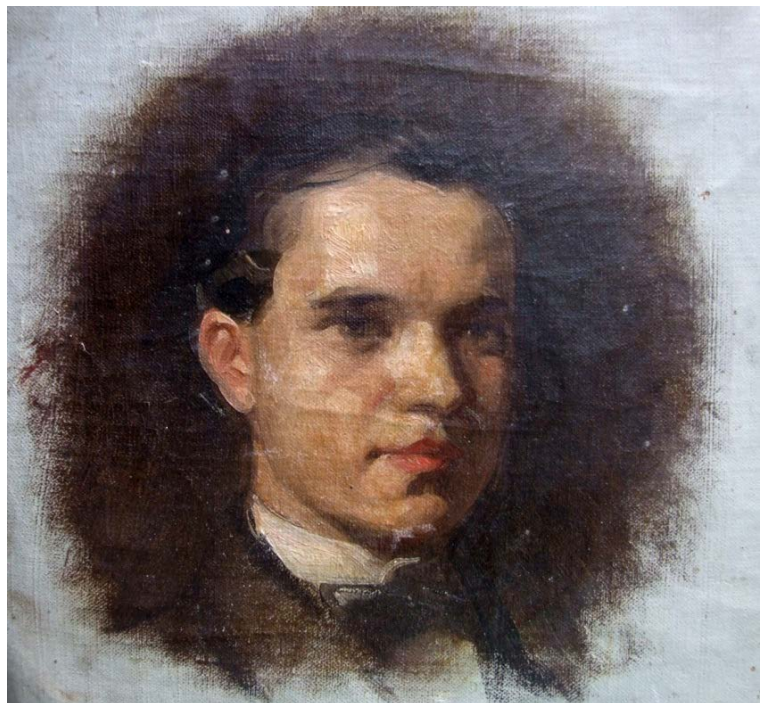


Retrato de joven

Óleo sobre lienzo. 19,4 x 17,5 cm.

Fechado sobre 1880-1890.

**Comentarios:** retrato de joven, que  
posiblemente sea su sobrino,  
Antonio Moreno, realizado en un  
viaje que hicieron los Moreno,  
padre e hija a Valencia, para  
encontrarse con su familia.  
está desclavado del soporte en el  
que se tensó la tela para pintar,  
pero nunca se dobló para ponerlo  
en un bastidor de madera.  
Estado de conservación: regular.







Bocetos: La niña María en una pradera con flores y La siega.

**Medidas:**

Óleo sobre lienzo el primero y acuarela el segundo.

Fechados sobre 1880-90.

**Comentarios:** el boceto de la parte superior es indudablemente de la mano de Moreno, no así el inferior que podría ser de su hija María. En esta época, Moreno se aficionó a recorrer a caballo los alrededores y pueblos, especialmente los de la sierra, acompañado por su hija; sus apuntes y esbozos irán paulatinamente incorporando temas sacados de la naturaleza, tratados con realismo.

Estado de conservación: bueno en los dos casos.

# Pinturas de su última etapa

## Década del 90 a 1906.



Matías Moreno.  
Última etapa: década del 90 a 1906.



Llegar a tiempo.  
Óleo sobre lienzo. 43 x 33 cm .  
Fechado sobre 1890 -91

**Comentarios:** el tema es una encantadora escena que transcurre en el jardín del pintor, aunque algo más lleno de vegetación; al fondo, la inconfundible curva del Tajo perdiéndose entre los montes. La dama (con los rasgos de su hija) recibe el cariñoso saludo de un minino como pidiéndole también merendar.

Es una posibilidad que realizase dos versiones de este cuadro, pues en el catálogo de la Exposición Nacional de 1892 las medidas son diferentes: 48x83 cm. por lo que o el formato era apaisado, o bien puede ser un error del catálogo. Da la impresión de que el cuadro fue firmado con posterioridad a la muerte del artista para intentar su venta, ya que la firma no guarda relación con los rasgos de la escritura del artista.

Estado de conservación: la tela fue dañada a propósito y presenta varios desgarros que fueron restaurados con poca fortuna, bajo el velador y en los pliegues del vestido de la dama.



Retrato de joven (seguramente su hija, María Moreno).  
Óleo sobre tabla s/f. 10 x 9,4 cm  
Fechaado sobre 1891-92.

**Comentarios:** Bello perfil de una joven, en el que consigue muy buenas calidades en la realización del rostro y el cabello suelto, que se recoge con una cinta. Pincelada más abocetada en el resto, especialmente en el fondo, construido a base de toques de colores en las gamas de verdes y tierras.

**Estado de conservación:** bueno, aunque hay algunas pequeñas zonas con la pintura desprendida.





Retrato ecuestre de María Moreno Martín.  
Óleo sobre lienzo. 317 x 294 cm.  
Firmado *a mi hija Maria, Matías Moreno, To. 1890.*

**Comentarios:** Este retrato de grandes proporciones, fue presentado por Moreno a la Exposición Nacional de 1892. La escena está tomada en un momento en que María tras un largo paseo a caballo, se detiene en un alto, cerca del río, para contemplar la magnífica puesta del sol.



Amittija Maria  
Maping MORENO  
T. 1900



Retrato de Cardenal Antolín Monescillo y Viso, tío de Matías Moreno  
Óleo sobre lienzo. 100 x 126 cm.  
Fechado en 1892 .

**Comentarios:** El Cardenal Monescillo llegó a Toledo como primado de España en agosto de 1892, permaneciendo en la sede toledana hasta su fallecimiento en julio de 1897. El lienzo era propiedad de D. Ángel M<sup>a</sup> Acevedo quien lo regaló al Seminario Mayor, donde se conserva actualmente. El escudo del prelado está pintado en el ángulo superior izquierdo aunque apenas se nota. Acentúa el protagonismo concedido a las manos enlazadas y al anillo, símbolo de su dignidad eclesiástica; la pincelada es muy suelta, velazqueña, predominando más en la factura el color sobre el dibujo. El rostro sonriente y bondadoso da idea de que no es un retrato oficial, sino particular, ya que al ser su sobrino el pintor, el modelo estaba posando de manera relajada y natural.

Estado de conservación: lienzo desprendido en la parte superior que necesita tensado

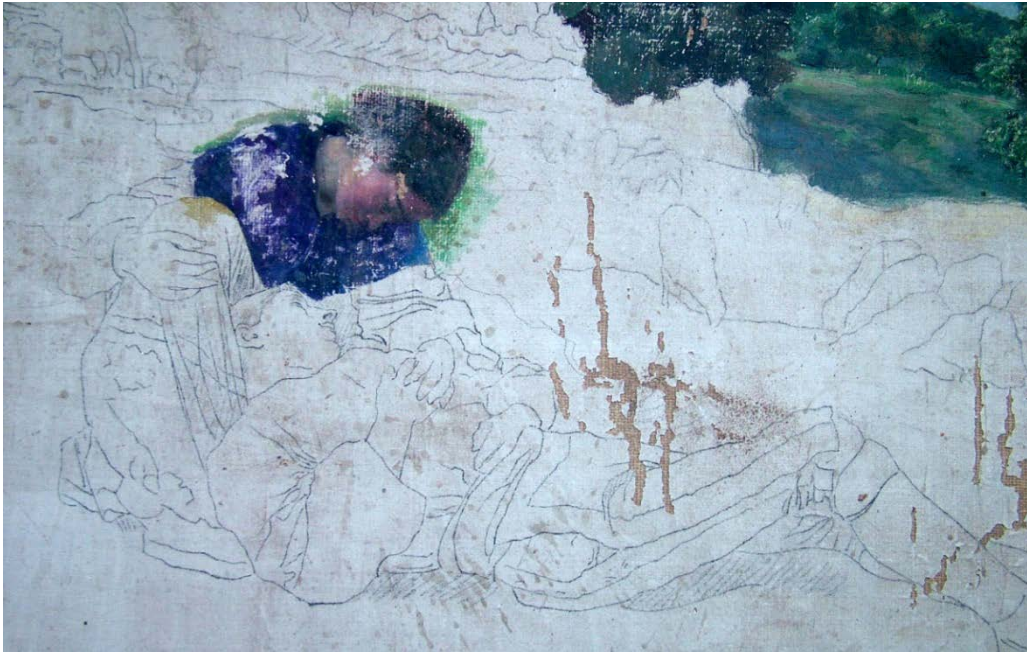


Boceto para *Lejos de la ciudad*  
Óleo sobre lienzo.  
Fechado en 1889-96.

**Comentarios:** Este cuadrito inacabado era el modelo a menor escala para otro lienzo de grandes dimensiones (2,52 x 4,05 m) que fue destruido durante la guerra civil. Para esta obra, Moreno realizó muchísimos bocetos fotográficos buscando un realismo absoluto en la representación del rebaño, los paisajes, y las dos figuras.

En su descripción Olavarría lo titula *La paz de los campos*, aunque pudiera ser que se trate de otra obra de asunto similar o que con los años ya no recordase el título original con el que Moreno había bautizado la obra a la que dedicó tanto tiempo y esfuerzo. La describe como *un pastor tendido en el suelo, descansa su cabeza en el regazo de una mujer que le mira tiernamente. Allá, a lo lejos, como fondo del cuadro, se destaca en el horizonte la ciudad, la ciudad con sus ruidos, con su bullicio. Y es tal encanto indefinible que del lienzo se desprende, que parece que se oyen a lo lejos los gritos de la gran urbe, mientras cae sobre el corazón la sentida melancolía de aquel atardecer.*

Habla también Olavarría de otra obra titulada *Lejos de la ciudad*, que tiene un tema enormemente similar al anteriormente descrito y parece corresponder al cuadro de grandes proporciones que presentó Moreno a la Exposición Nacional.



Él mismo describe el asunto de este cuadro: *Es esa paz que se experimenta cuando se oyen esos ecos lejanos que constituyen la difícil vida del hombre; esos ayes, esos gritos que resuenan discordantes como la diferencia de sus lenguas. Esa fatiga eterna que los entretiene dulcemente en sus alucinaciones personales, sin ponerse de acuerdo entre sí jamás. Esa lucha palpitante que los ciega a destruirse por adquirir un palmo de tierra más, como si efectivamente pudieran llevárselo, y no fuera la tierra una, y todos, una familia. Ese continuo afán de defender muchos a uno, y este uno, ser su azote... Esa idea dislocada de querer a sangre y fuego que todos vayan por un mismo camino, cuando todos van a un solo punto. En la soledad de los campos es como el descanso después de la lucha, es como la calma después de la tempestad. Esa dulce armonía que todo lo une en un todo de paz y de amor. Ese no sé qué que no puede explicarse con palabras pero alguna vez ha explicado también el sentimiento del Arte; ese grito del alma que une al hombre con su creador.*

*¡El hombre, ese ser que posee lo más infinitamente grande y lo más infinitamente pequeño, mezcla de espíritu y materia, de sublimidad y de miseria, de cobardía y de heroísmo. Descontentadizo por naturaleza, que con incesante afán nunca está satisfecho. De pobre se hizo rico y más allá exclama; es ignorado y la gloria corona su frente y su nombre es orlado por los laureles de la fama. Amó y Dios colocó a su lado a una mujer que, comprendiéndole, queriéndole y admirándole, lo hiciera feliz. ¿Lo es? No aún. En esas horas de melancolías imposibles de expresar con palabras, que se apodera de nuestro espíritu el desaliento y nos sumerge en un océano de meditación y de tristeza, siente el alma un vacío que no llena por completo amor, gloria, felicidad... ¿qué es? ¿Será ese algo que nunca llega, que no podemos pedir porque ignoramos su nombre, presentimiento divino que no se satisface en la tierra? ¿Será ese más allá que únicamente encontraremos al pasar del sueño humano a el eterno, de la vida, a la envidiada tranquilidad de la muerte? Si por la atracción terrestre, nuestro ser humano está sujeto a la tierra, la fuerza centrífuga de nuestra alma está en el cielo, y Dios es ese más allá tan sentido, tan ansiado, tan deseado.*

Toledo 20- 9-96.





*Dos capullos*. Retrato Adela Villalba, hija de su segunda mujer.  
Óleo sobre lienzo. 53 x 44 cm.  
Firmado en 1900.

**Comentarios:** El título del cuadro *Dos capullos*, alude a la rosa que lleva prendida en el vestido y a la juventud de Adela, abriéndose a la vida. Este retrato de su hija política es igualmente una muestra del cariño y calor que encontró en esta nueva familia. Sobre un fondo azulado, la joven vuelve la cabeza, aunque sus ojos no nos miran, sino que parecen como ausentes. Según contaba la familia Moreno lo pintó en una sola sesión. Destaca el vestido de gasa con largos pliegues en tonos verdes ácidos, Estado de conservación: deteriorado. Fue roto a propósito en la cara y el ojo y tuvo una deficiente restauración, paliada en parte por José Aguado, el nieto del artista.

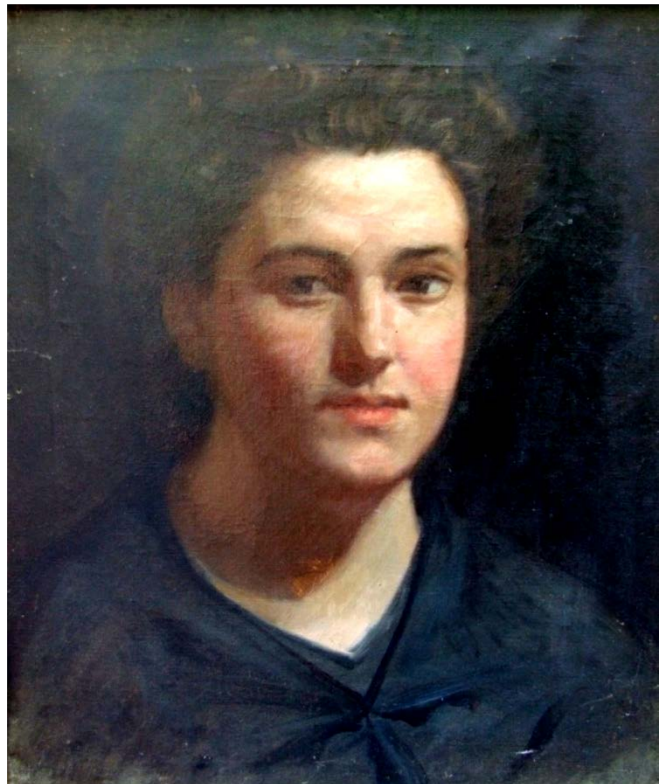
Estudio: Retrato de mujer  
Óleo sobre lienzo s/f.  
Fechado sobre 1890-1900.

**Comentarios:** retrato de una mujer de baja clase social; no es bella, pero sus rasgos muy definidos y su forma de mirar al espectador denotan un gran carácter. La luz directa modela las facciones, brillando en la frente y ensombreciendo la barbilla. Destaca el cabello algo despeinado, que enmarca el rostro en ondas irregulares y queda recogido en un moño en la nuca. Estado de conservación: regular; la pintura tiene craquelados y presenta pequeños abollamientos.



Estudio: Retrato de mujer  
Óleo sobre lienzo s/f.  
Fechado sobre 1890-1900.

**Comentarios:** Rostro de gran serenidad y clasicismo, con un juego luminoso muy del gusto del pintor: la luz cae con fuerza en una parte del rostro, sombreando la mitad opuesta y bajo la barbilla. Estado de conservación: regular; la superficie pictórica está craquelada y la tela destensada en algunas zonas.





Cabeza de mujer.  
Óleo sobre lienzo s/f. 47,5 x 38 cm.  
Fechada sobre 1890-1900.

**Comentarios:** perfil femenino con mucho carácter, tratado con gran realismo. En general el cuadro resulta muy oscuro, pues la figura, sólo tiene iluminado el rostro y una franja del cabello. Resulta muy bonito el mechón de cabello que forma la patilla. No ha buscado embellecer a la modelo, sino representarla tal cual es, con absoluta sinceridad. En sus últimos años sus estudios tienden a una mayor ausencia de color, quizá en concordancia con su espíritu abatido por la muerte de su hija María. Pertenece a la colección del Valle; se mostró en 2002 en la exposición *Arredondo, pintor de Toledo*.

Estado de conservación: bueno.



Estudio: Retrato de mujer  
Óleo sobre lienzo s/f.  
Fechado sobre 1890-1900.

**Comentarios:** Rostro de rasgos poco delicados, pero de gran sinceridad. En esta última época, Moreno utiliza tonos oscuros para sus retratos destacando solamente los rostros en los que la intención del artista es captar la personalidad y psicología de sus heroínas populares.

Estado de conservación: muy deteriorado la superficie pictórica está tremendamente craquelada y la tela destensada en algunas zonas.



Estudio: Retrato de muchacha.  
Óleo sobre lienzo s/f.  
Fechado sobre 1890-1900.

**Comentarios:** Rostro fino y delicado.  
Todo el cuadro está pintado en tonos azules. La autoría es dudosa, ya que podría ser de su hija María.  
Estado de conservación: bueno aunque destendado.



Retrato de muchacha inacabado  
Óleo sobre lienzo s/f. 35 x 29,5 cm.  
Fechado sobre 1890-1900

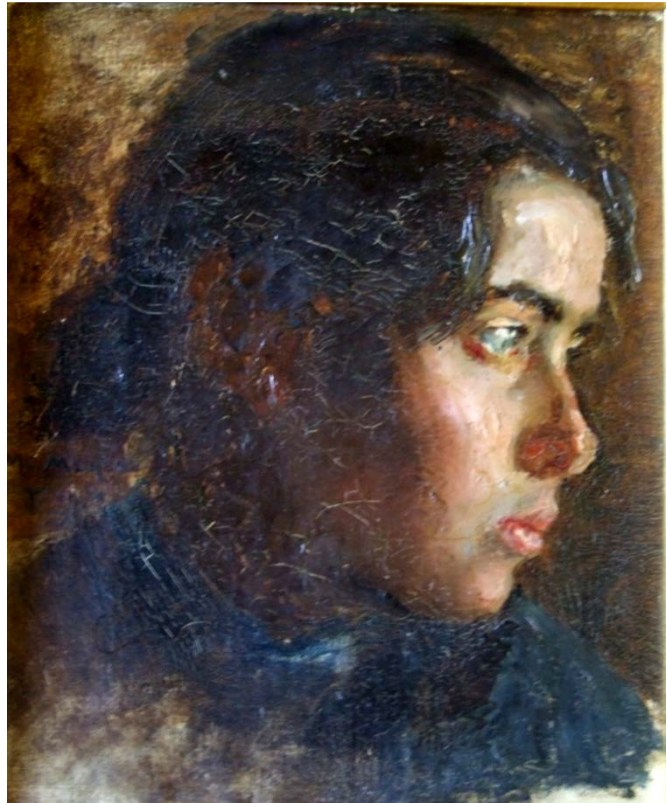
**Comentarios:** La autoría es dudosa: podría tratarse de un retrato realizado por María Moreno en sus últimos años; la luz cae directamente en el rostro de la muchacha, pero el volumen del flequillo ensombrece sus ojos. La figura emerge suavemente de un fondo marrón dorado en el que apenas contrastan su cabello y su traje oscuros.  
Estado de conservación: bueno.





Cabeza de muchacha  
Óleo sobre lienzo s/f. 35 x 29,5  
cm.  
Fechada en 1900.

**Comentarios:** Este cuadro significó para Moreno un ensayo en técnicas pictóricas poco convencionales y una lección de pintura para su discípula María Villalba, usando únicamente la espátula para aplicar los colores, consiguiendo así una mayor carga en el empaste. Estado de conservación regular; el excesivo barnizado ha craquelado la pintura de manera muy profunda.



Apunte de tipo popular  
óleo o sanguina sobre el reverso  
de una tabla.  
Fechado sobre 1890.

**Comentarios:** Desaparecido: fue sustraído sobre los años 70. Es un admirable retrato masculino, con la frescura y carácter de un Pinazo. Nuestro artista capta la rudeza del tipo popular, trabajando el rostro y el pañuelo de la cabeza y dejando esbozado el resto. Apunte realizado con rapidez, pero con precisos toques.



# ESTUDIOS de CIELOS y PAISAJES .

Estudios al Óleo sobre tablitas.

*Matías Moreno González*

*María Moreno Martín*







Paisaje con camino y casas al fondo  
Óleo sobre tabla  
Sobre 1870.

Descripción de Milego, 1878.

*Parece extraño que el autor de Hojas muertas o de Una oveja entre lobos lo sea también de una rica colección de tablitas de paisaje, verdaderas notas en que se sorprende un momento de la naturaleza, siguiendo el estilo de la pintura large (suelta libre, ligera), que dicen los franceses. ¿Qué revela esto? Que Moreno tiene condiciones de verdadero artista, que no le sorprende ni le detiene dificultad alguna que no venza.*





Paisaje  
9 X 16 cm.  
Óleo sobre tabla  
Sobre 1870



Estudio de Paisaje y cielo  
7 cm. x 11,8 cm.  
Óleo sobre tabla  
Sobre 1880



Paisaje con árboles  
(9 cm. x 9,8 cm.)  
Óleo sobre tabla  
Firmada Toledo 96.

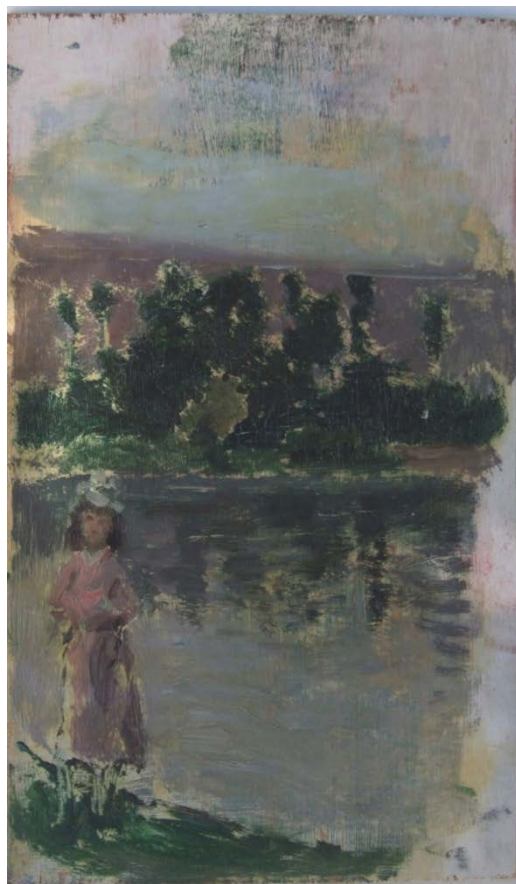


Estudio de nubes  
6,4 cm. x 11,5 cm.  
Óleo sobre tabla  
Sobre 1890.





Paisaje  
11,4 cm. x 16,5 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1870.



Retrato de la niña María con el río  
al fondo  
10,1 cm. x 16,4 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1880.



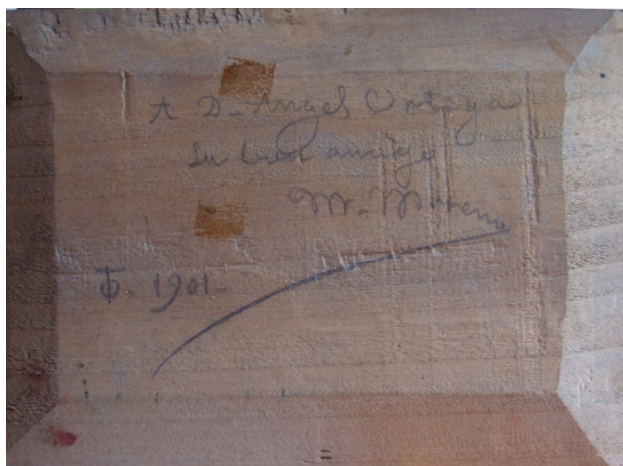
Paisaje de Toledo.

9 x16

Óleo sobre tabla.

1901.

En el reverso, está escrito a lápiz: *A D. Ángel Ortega, su buen amigo M. Moreno. Toledo 1901.*





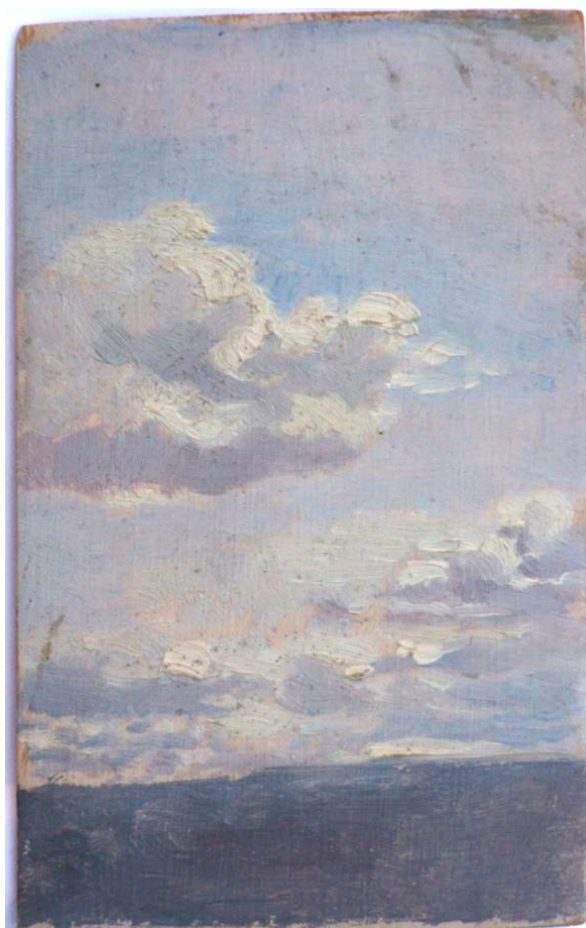
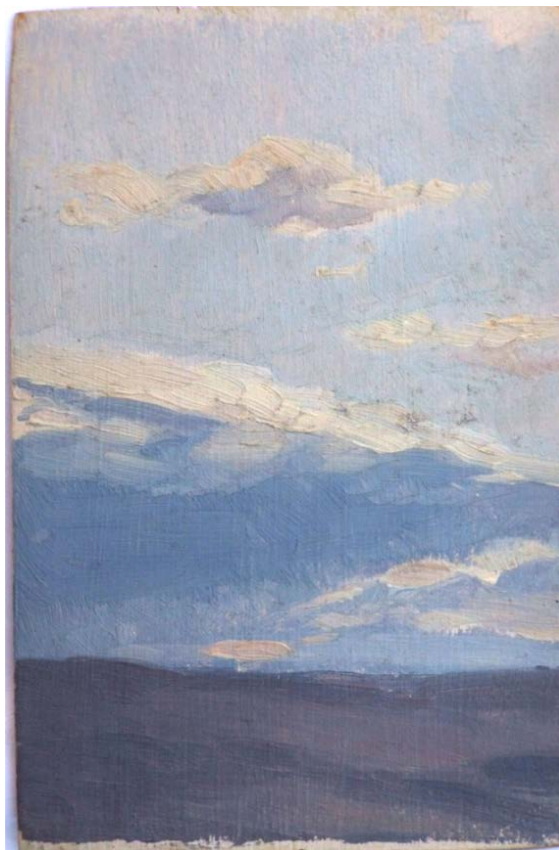
Matías Moreno.  
Estudios de paisajes

Paisaje  
11 cm. x 11,5 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1870-80



Nubes  
10,2 cm. x 11,5 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1870-80

Estudio de nubes  
7 cm. x 11,5 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1880-90.

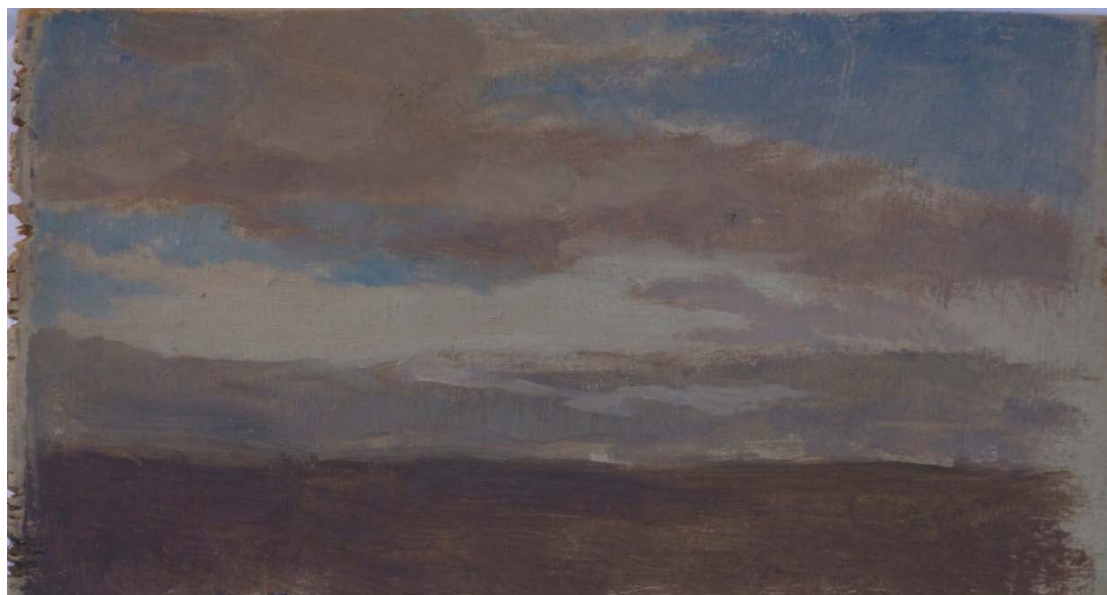


Estudio de nubes  
6,4 cm. x 11,5 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1880-90.

Estudio de nubes  
6,4 cm. x 11,8 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1880-90.



Estudio de cielo nublado  
6,3 cm. x 11,6 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1880-90.





Matías Moreno.  
Estudios de paisajes



Estudio de cielo  
6,9 cm. x 11,9 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1880-90.

Paisaje  
7,2 cm. x 9,8 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1880-90.







Estudio de nubes  
6,8 cm. x 11,9 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1880-90.



Cielo nublado  
6,9 cm. X 11,9 cm  
Óleo sobre tabla  
sobre 1880-90.



Estudio de nubes al atardecer  
6,7 cm. X 11,5 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1880-90.



Apunte de pueblo de la sierra  
9,2 cm. x 9,9 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1890-1900.



Macetas con geranios en el borde del  
estanque.  
6,3 cm. x 11,8 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1880-90.



Estudio para paisaje  
6,7 cm. x 11,9 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1890.-1900.



Matías Moreno.  
Estudios de paisajes



Nubes  
8,4 cm. x 10 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1880-90.



Estudio de nubes  
6,8 cm. x 11,8 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1880-90.



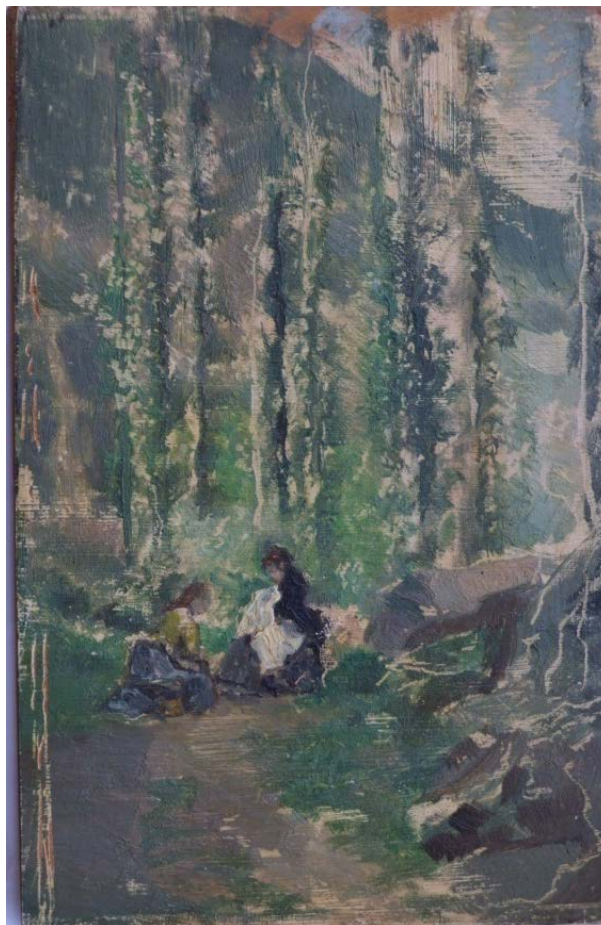
Paisaje con figuras y Retrato  
infantil

8,2 cm. x 12,6 cm.

Óleo sobre tabla

1890-1900.

Es la misma tabla por las dos  
caras



Matías Moreno.  
Estudios de paisajes



Atardecer.  
6,8 cm. x 11,6 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1890.  
estudio para el retrato ecuestre de  
María Moreno



Estudio de nubes  
6,8 cm. x 11,6 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1890.

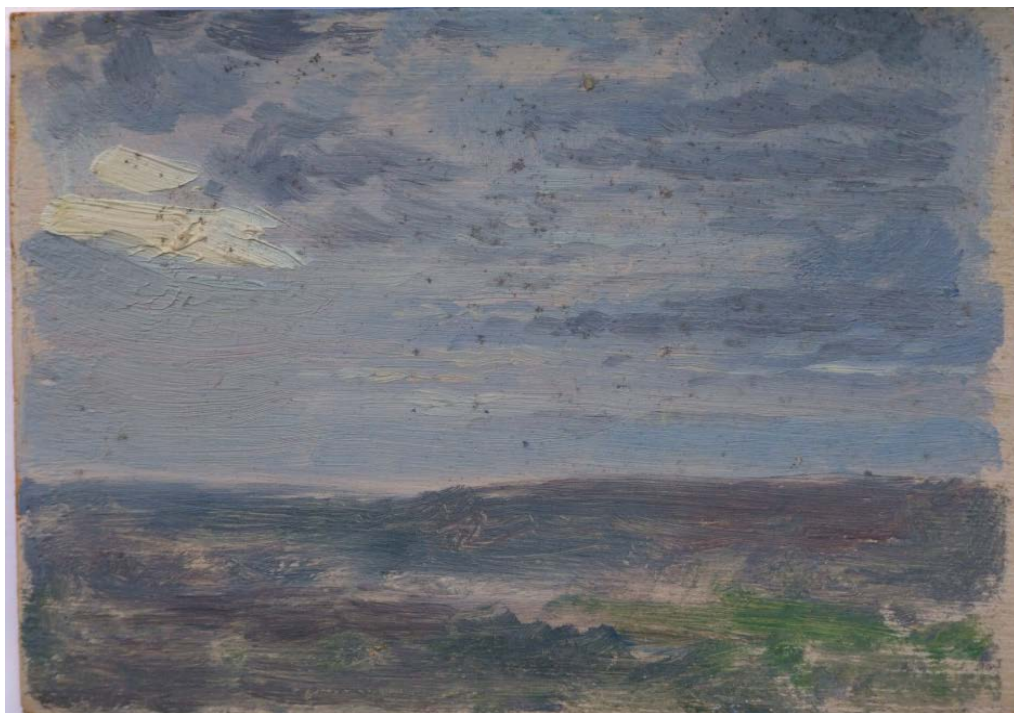


Matías Moreno.  
Estudios de paisajes

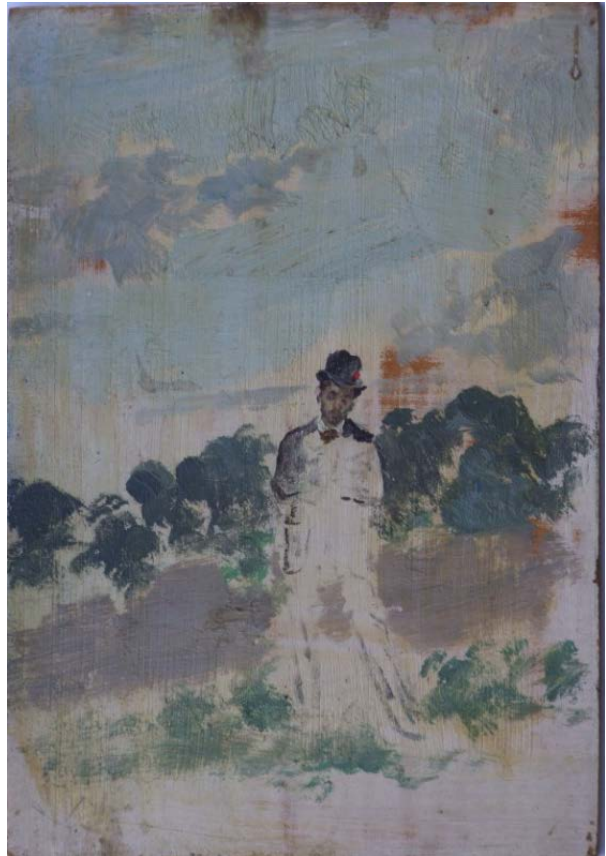


Cielo nocturno  
6,3 cm. x 11,5 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1890.

Estudio de paisaje  
6,8 cm. x 11,6 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1890.



Retrato de hombre con  
fondo de paisaje  
8,8 cm. x 12,6 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1890-1900



Atardecer  
7,1 cm. x 11,5 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1890.  
Estudio para el  
retrato ecuestre de su hija María.





Matías Moreno.  
Estudios de paisajes



Cielo con nubes.  
6,9 cm. x 11,7 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1890.

Paisaje  
7,1 cm. x 11,8 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1890.

: firmado por María Moreno.



Matías Moreno.  
Estudios de paisajes



Estudio de paisaje con nubes  
6,8 cm. x 11,7 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1890.

Paisaje  
6,3 cm. x 11,6 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1890-1900.





Retrato de muchacha y Paisaje  
nublado  
7,9 cm. x 9,9 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1890.  
Es la misma tabla  
por las dos caras



Estudio de cielo  
7,3 cm. x 11,7 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1890.



Paisaje al atardecer  
6,5 cm. x 11,7 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1890.





Matías Moreno.  
Estudios de paisajes



Paisaje al atardecer  
6,8 cm. x 11,8 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1890.

Estudio de nubes  
6 cm. x 10 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1890.



Matías Moreno.  
Estudios de paisajes

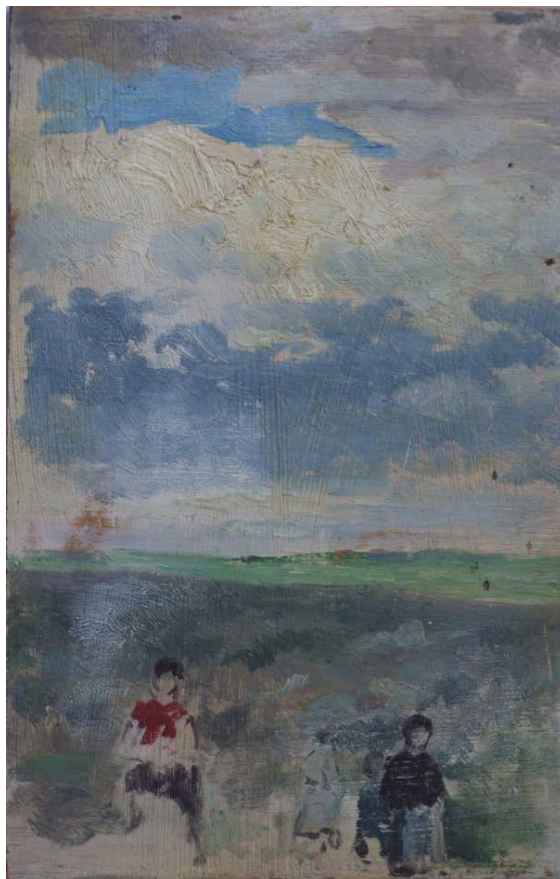


Estudio de cielo  
7,5 cm. x 9,9 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1890.

Estudio de cielo  
7,5 cm. x 11,6 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1890.



Paisaje con figuras en primer plano.  
7,8 cm. x 12,8 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1890.



Paisaje  
6,9 cm. x 11,9 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1890.





Matías Moreno.  
Estudios de paisajes



Estudio de cielo al atardecer  
6,4 cm. x 11,7 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1890.

Nubes al atardecer  
7 cm. x 9,8 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1890.





Matías Moreno.  
Estudios de paisajes



Paisaje con nubes  
6,6 cm. x 11,7 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1890.

Estudio de nubes  
6,5 cm. x 11,8 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1890.



Estudio de cielo  
6,5 cm. x 11,9 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1890.



Estudio de nubes  
6,2 cm. x 11,6 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1890.



Matías Moreno.  
Estudios de paisajes



Estudio de paisaje con cielo nublado  
6,1 cm. x 11,7 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1890.

Paisaje con nubes  
7,4 cm. x 11,2 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1890.





Matías Moreno.  
Estudios de paisajes



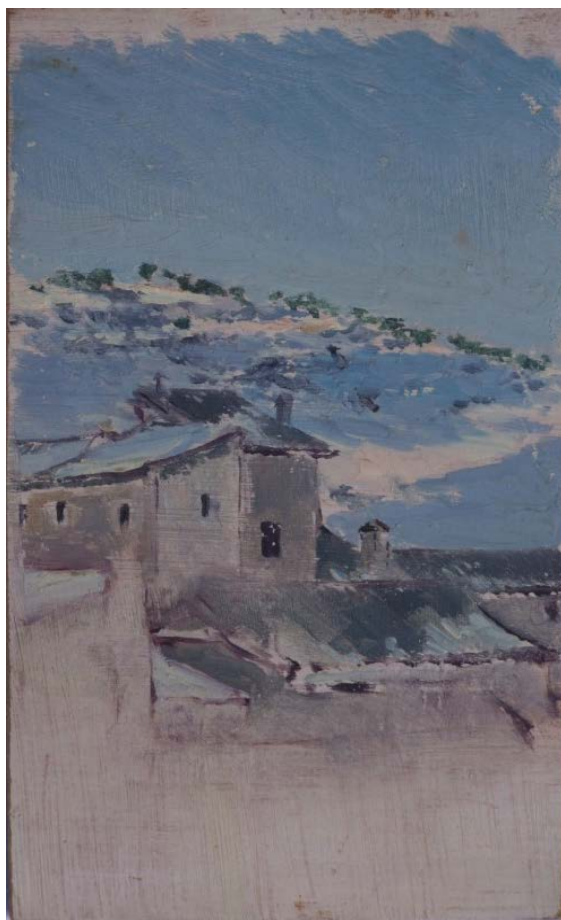
Estudio de nubes  
6,5 cm. x 11,9 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1890.

Cielo  
6,9 cm. x 11,9 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1890.





Paisaje  
6,5 cm. x 11,6 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1890.



Cielo con nubes  
7,3 cm. x 12,7 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1890.





Estudio de nubes  
6,5 cm. x 11,9 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1890.

Cielo  
6,3 cm. x 11,7 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1890.



Matías Moreno.  
Estudios de paisajes



Estudio de cielo nublado  
6,5 cm. x 11,4 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1890.

Paisaje toledano  
6,9 cm. x 11,7 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1890.





Paisaje con figuras femeninas  
en primer plano  
7 cm. x 12,7 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1890.



Estudio de nubes  
6,4 cm. x 11,7 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1890.



Paisaje con cielo y nubes.  
6,9 cm. x 11,8 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1890.



Estudio de nubes  
6,4 cm. x 11,6 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1890.

estudio de nubes  
6,8 cm. x 11,4 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1890.



estudio de cielo.  
6,9 cm. x 11,9 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1890.



Estudio de cielo  
6,4 cm. x 11,8 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1890.



Estudio para paisaje  
6,9 cm. x 11,9 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1890.





Estudio de nubes  
6,9 cm. x 11,9 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1890.



Estudio de cielo  
6,5 cm. x 11,6 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1890.





Matías Moreno.  
Estudios de paisajes

Nubes  
6,7 cm. x 11,9 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1890.



Paisaje  
6,5 cm. x 11,8 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1890.



Matías Moreno.  
Estudios de paisajes



estudio de paisaje y cielo.  
6,5 cm. x 11,8 cm  
Óleo sobre tabla  
1890.



Apunte de paisaje  
11,4 x 16,5 cm  
Óleo sobre tabla  
1880-90.

Estudio de nubes  
11,6 cm. x 16,4 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1890.  
posiblemente esta tabla sea de María Moreno.



Estudio de nubes al atardecer  
(9,9 cm. x 16,3 cm.)  
Óleo sobre tabla  
1890.





Riachuelo  
(9,8 cm. x 16,3 cm.)  
Óleo sobre tabla  
sobre 1890-1900.



Paisaje con personajes ¿Romería?  
(7,2 cm. (parte superior) y 5,5 cm.  
(parte inferior) x 16,2 cm.)  
Óleo sobre tabla  
sobre 1890-1900.



Figura de hombre con  
paisaje al fondo  
9,6 cm. x 16,4 cm  
Óleo sobre tabla  
sobre 1880



Figura a caballo  
(11,8 cm. x 16,9 cm.)  
Óleo sobre tabla  
sobre 1891

Estudio de paisaje para el  
cuadro *Llegar a Tiempo*  
9,8 cm. x 16,5 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1891

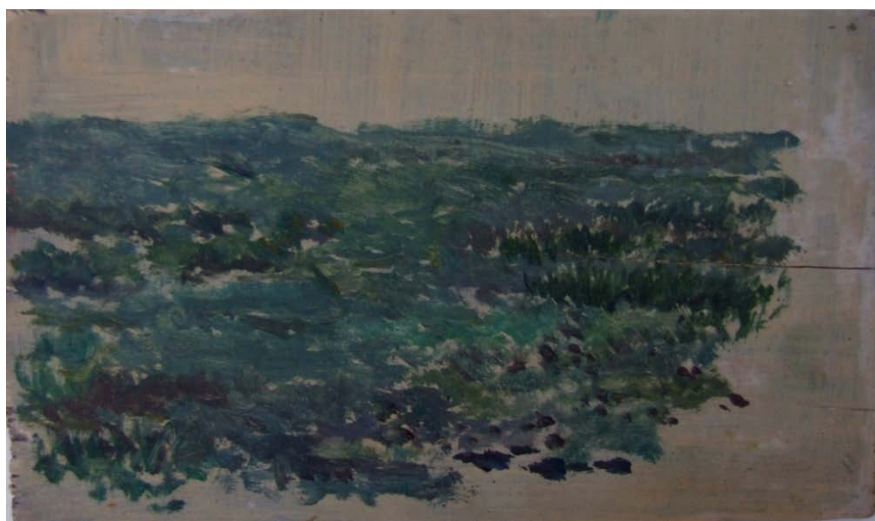


Estudio de retrato femenino, estudio  
de manos y dos puestas de sol.  
23,5 x 12,5 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1891

paisaje a orillas del río.  
11,4 cm. x 16,7 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1891.



estudio de vegetación  
9,8 cm. x 16,2 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1880-90





estudio de cielo nocturno  
9,9 cm. x 16,1 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1890



almenado de la casa de Matías Moreno  
y multitud al fondo.  
9,8 cm. x 16,3 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1890-1900



San Juan de los Reyes a la luz de la luna  
11,7 cm. x 16,5 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1890



Estudio de nubes  
9,8 cm. x 16,4 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1891

Estudio para "*Lejos de la ciudad*"  
12,9 cm. x 18,9 cm.  
Óleo sobre tabla  
1889



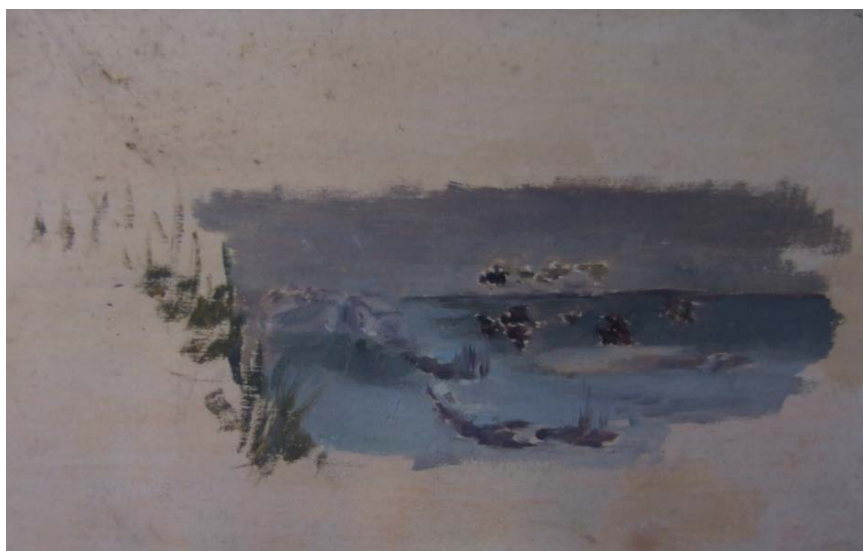
paisaje y estudio de nubes.  
7,3 x 11.5 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1891



Paisaje con río  
9,9 cm. x 16,2 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1890-1900.

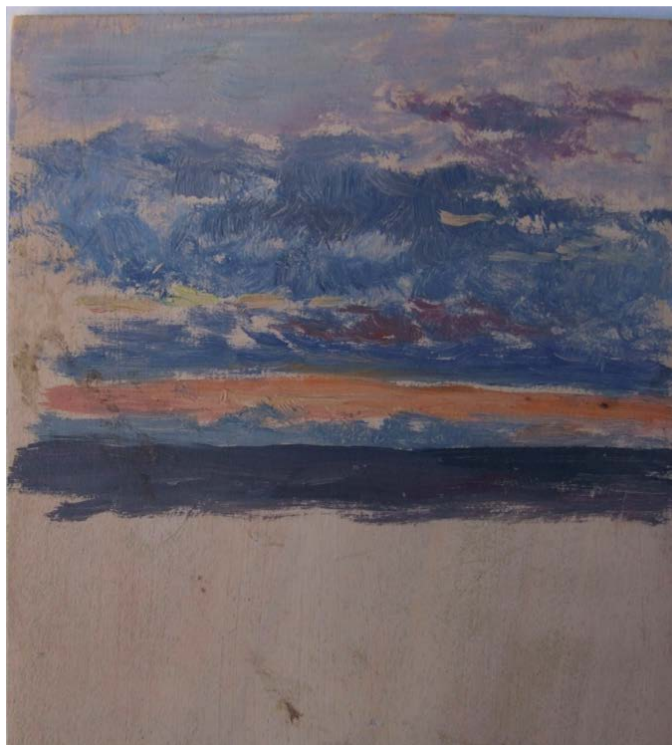


apunte de paisaje  
11,4 cm. x 16,5 cm.  
Óleo sobre tabla  
obre 1890-1900.





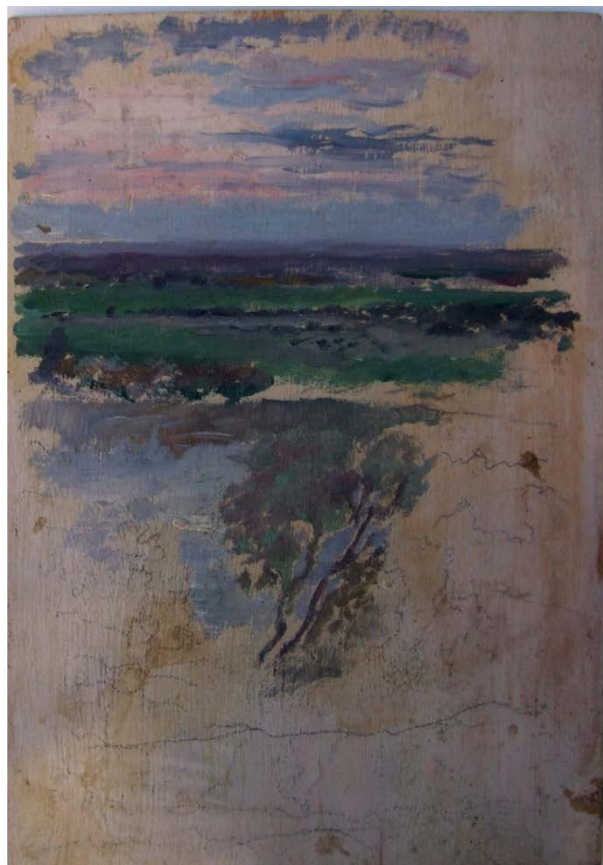
Estudio de cielo  
11,5 cm. x 15 cm.  
Óleo sobre tabla  
1890



Paisaje con árboles  
11,5 cm. x 16,5 cm.  
Óleo sobre tabla  
1890-1900.



Paisaje  
11,7 cm. x 16,6 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1890-1900.



pueblo de la sierra con fuente.  
11,8 cm. x 16,6 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1890-1900.

Paisaje  
11,6 cm. x 16,5 cm.  
Óleo sobre tabla  
1890-1900.



Paisaje con estudio  
de vegetación.  
11,8 cm. x 16,3 cm.  
Óleo sobre tabla  
1890-1900.



Nubes  
11,4 cm. x 16,4 cm.  
Óleo sobre tabla  
1890.



Estudio de figura y paisaje al  
fondo  
12,8 cm. x 14,4 cm.  
Óleo sobre tabla  
1880.



Matías Moreno.  
Estudios de paisajes



Paisaje  
11,6 cm. x 16,5 cm.  
Óleo sobre tabla  
1889.

Paisaje con mujer en primer plano y  
Toledo al fondo.  
11,6 cm. x 16,6 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1890-1900.





Estudio de cielo  
10,6 cm. x 16 cm.  
Óleo sobre tabla  
sobre 1890.



Paisaje y estudio de  
cielo con nubes.  
9,8 cm. x 16,3 cm.  
Óleo sobre tabla  
1890.



Matías Moreno.  
Estudios de paisajes



Estudio  
(11,5 cm. x 16,5 cm.)  
Óleo sobre tabla

Estudio de cielo al atardecer  
(9,9 cm. x 16,3 cm.)  
Óleo sobre tabla



(11,4 cm. x 16,5 cm.)  
Óleo sobre tabla



(11,5 cm. x 16,4 cm.)  
Óleo sobre tabla





Matías Moreno.  
Estudios de paisajes

Paisaje  
11,5 cm. x 16,5 cm.  
Óleo sobre tabla



Estudio de nubes  
11,5 cm. x 16,4 cm.)  
Óleo sobre tabla





Estudio de naves  
(9,7 cm. x 16,3 cm.)  
Óleo sobre tabla



Paisaje  
(11,6 cm. x 16,6 cm.)  
Óleo sobre tabla



Paisaje  
(11,5 cm. x 16,4 cm.)  
Óleo sobre tabla



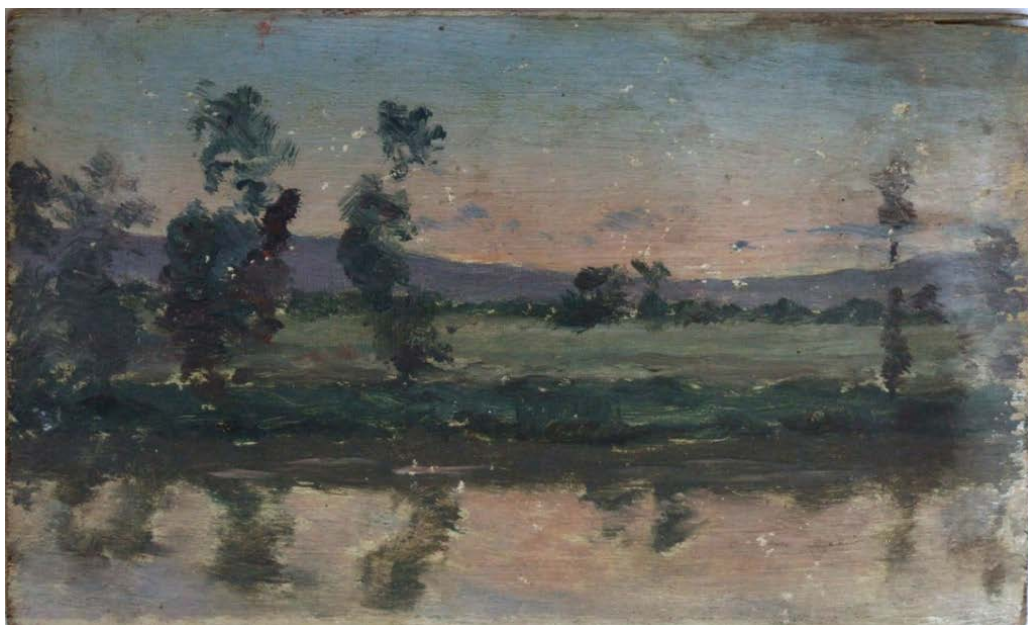
Estudio de nubes  
(11,6 cm. x 16,4 cm.)  
Óleo sobre tabla

Matías Moreno.  
Estudios de paisajes



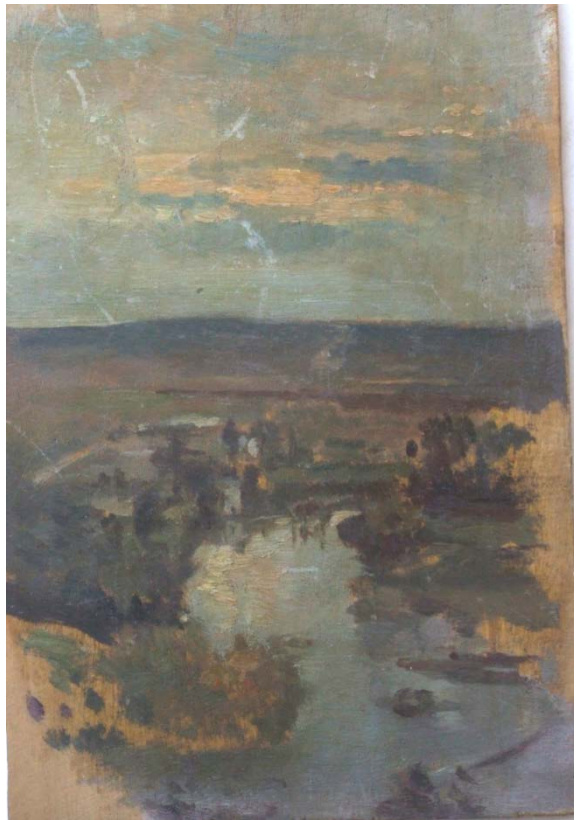
Paisaje  
11,5 x 16,5 cm  
Óleo sobre tabla

Paisaje  
9,7 x 16,2 cm  
Óleo sobre tabla





Paisaje  
16,5 x 11,3 cm.  
Óleo sobre tabla



Arboleda  
24,5 x 15,2 cm.  
Óleo sobre tabla



Boceto madre con niño en el regazo.  
11,4 cm. x 7,1 cm.  
Óleo sobre tabla  
1890



Retrato masculino inacabado  
Óleo sobre tabla  
1890

# CATÁLOGO de DIBUJOS

Matías Moreno y González.



Matías Moreno.  
Dibujos.

Matías Moreno.  
Dibujos.

# Dibujos de Academia 1855-1864



## Introducción

La colección de dibujos que componen este catálogo es muy heterogénea, comprendiendo muy diversos formatos y técnicas.

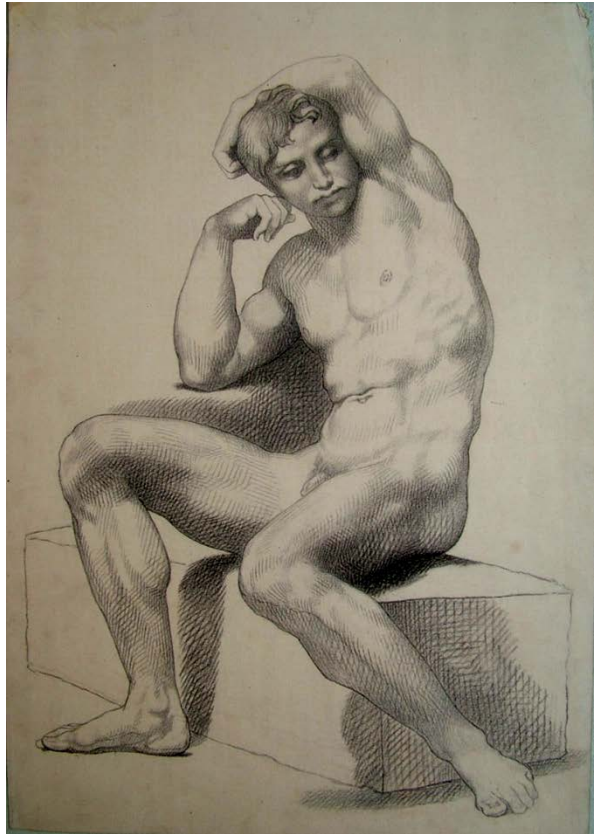
Se han barajado muchas posibilidades para intentar organizar y para ordenar todo el material y finalmente se ha utilizado una clasificación de los dibujos atendiendo a su temática, aunque las técnicas artísticas utilizadas en cada caso sean diferentes.

En primer lugar, siguiendo también a un criterio cronológico, se han colocado los dibujos realizados por Matías Moreno durante su etapa como estudiante en la Real Academia de San Fernando. Este apartado está compuesto por 25 dibujos a lápiz o carboncillo, cuyo tema es la figura humana; comprende el dibujo de lámina, de estatua, y de modelo vivo.

De sus cuadernillos de apuntes se presentan los apuntes realizados en el Museo del Prado, de cuadros de Tiziano y Velázquez. También sus estudios de ornamentación y estilos artísticos, reflejados en los 28 dibujos de capiteles y elementos arquitectónicos.

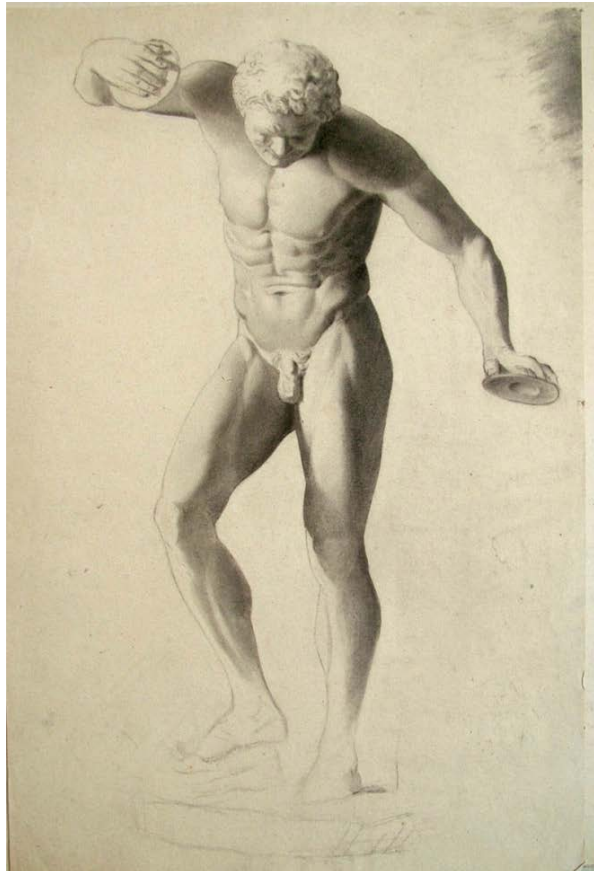
Dibujos de academia: desnudo  
87,5 x 60 cm.  
Lápiz sobre papel.  
Fechado sobre 1856-1864

**Comentarios:** correctísimo dibujo de desnudo dentro de la tradición neoclásica, copiado de lámina y resuelto a base de líneas paralelas y oblicuas que se entrecruzan, por lo que da la impresión que procede de un grabado.



Dibujo de Academia: sátiro  
danzante.  
88 x 60 cm.  
Lápiz y carboncillo sobre  
papel.  
Fechado sobre 1856-1864

**Comentarios:** dibujo de modelo de yeso, variante del sátiro danzante helenístico del Museo del Louvre.

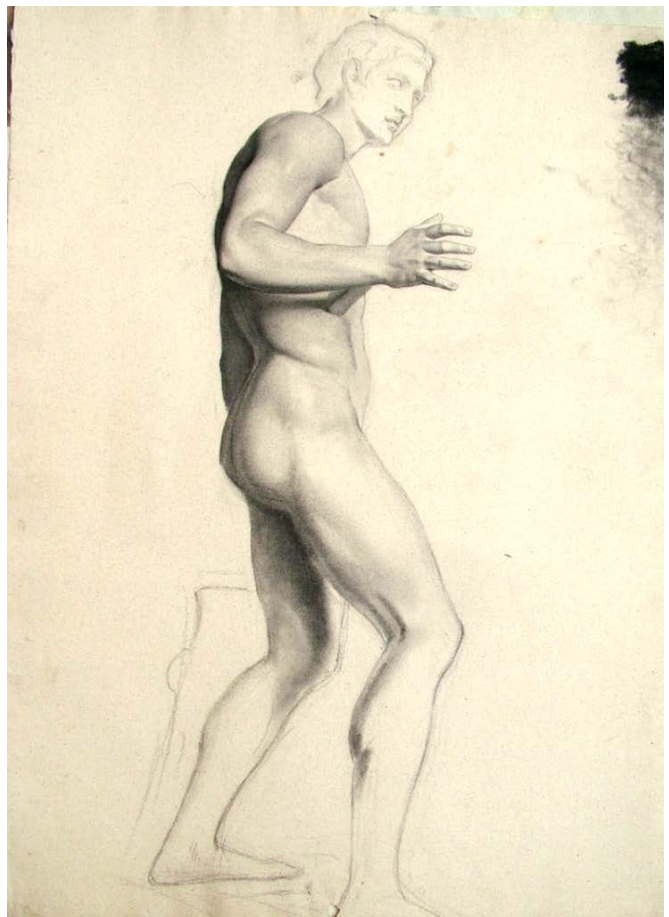


Dibujo de Academia:  
desnudo  
60 x 85 cm.  
Lápiz sobre papel.  
Fechado sobre 1856-1864

**Comentarios:** dibujo de desnudo, copiado de una lámina ; al igual que el anterior por el rayado puede pensarse en su utilización para la realización de un grabado.

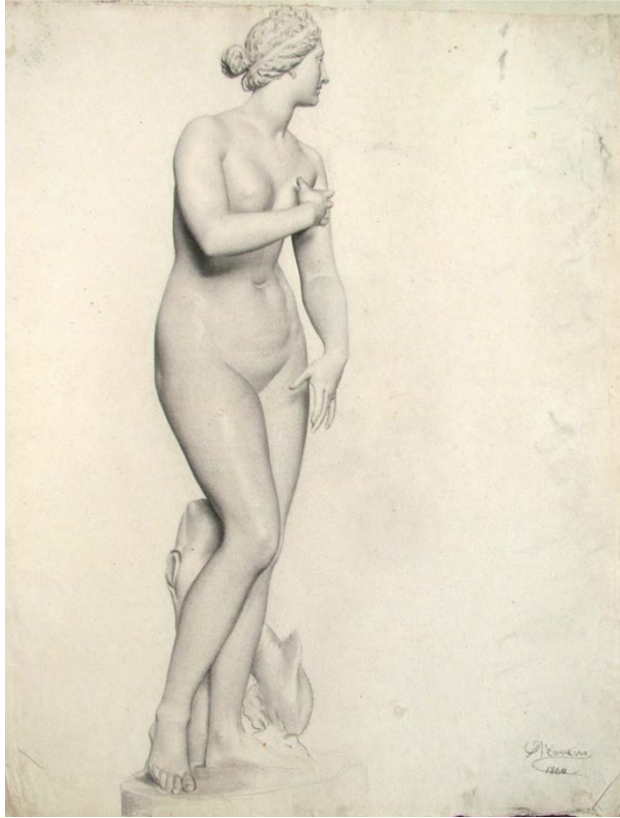


Dibujo de Academia: dibujo  
del yeso. Inacabado.  
87,5 x 60 cm.  
Lápiz sobre papel.  
Fechado: Sobre 1856-1864



Dibujo de Academia: Venus del  
delfín o Venos de Médici.  
87,5 x 60 cm.  
Lápiz sobre papel.  
Firmado: Moreno 1860

**Comentarios:** Una variante de  
esta escultura es la hermosa  
Venus del delfín del Museo del  
Prado. Se exhibe en la Galería  
Uffizi, en Florencia (Italia). La  
Venus de Médici es una de la  
antigüedades más copiadas por  
las Academia de Arte. Esta  
escultura sigue el modelo de la  
Venus Capitolina, (Venus  
Médicis) con un delfín a sus  
pies, disimulando el apoyo lateral  
que garantiza la estabilidad.



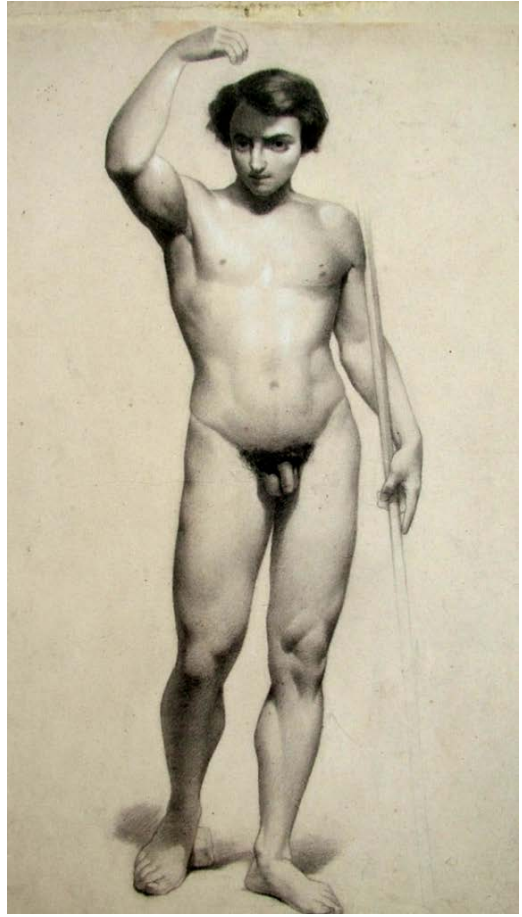
Dibujo de Academia: copia del yeso  
Inacabado.  
87,5 x 60 cm.  
Lápiz sobre papel.  
Fechado: Sobre 1856-1864





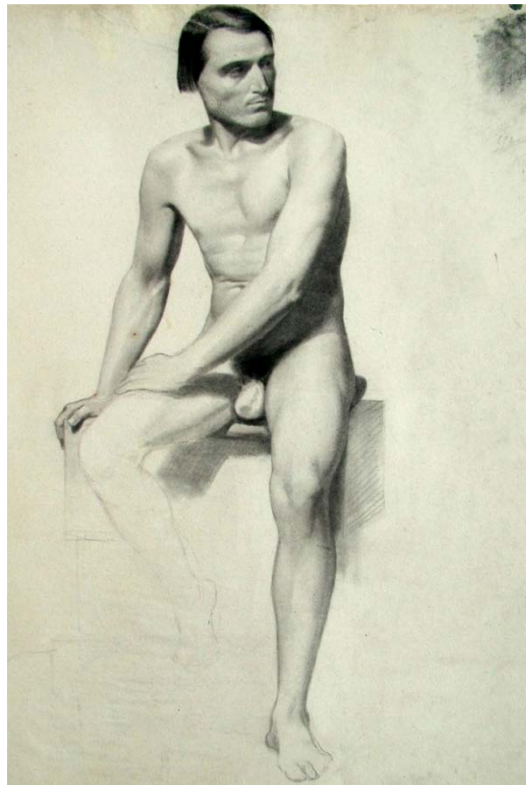
Dibujo de Academia: desnudo  
87,5 x 60 cm.  
Lápiz sobre papel.  
Fechado: octubre de 1860.

**Comentarios:** por la actitud y el  
báculo en la mano podría tratarse de  
un dibujo preparatorio para un San  
Juan Bautista.

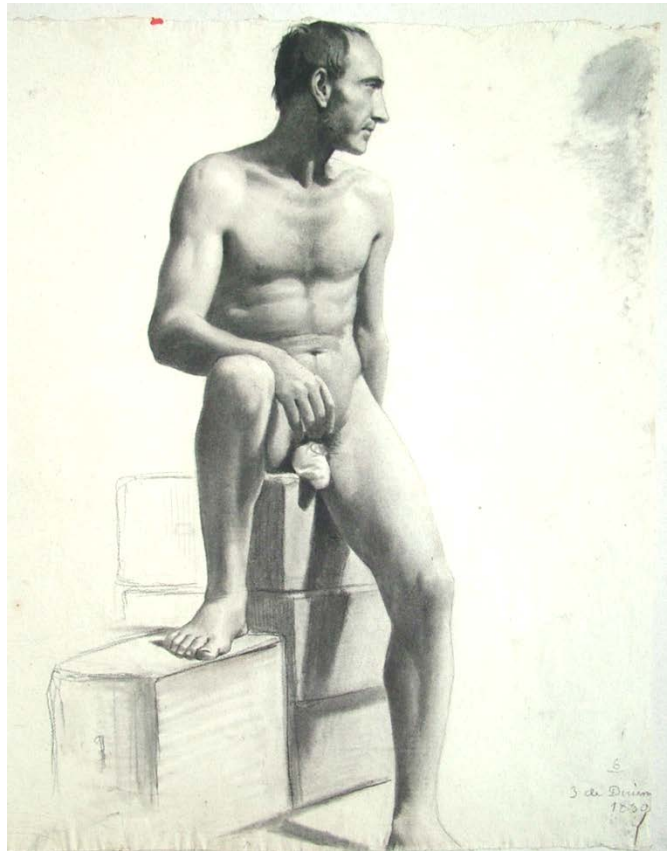


Dibujo de Academia: desnudo  
masculino.  
87,5 x 60 cm.  
Lápiz sobre papel.  
Fechado: Entre 1856-1864

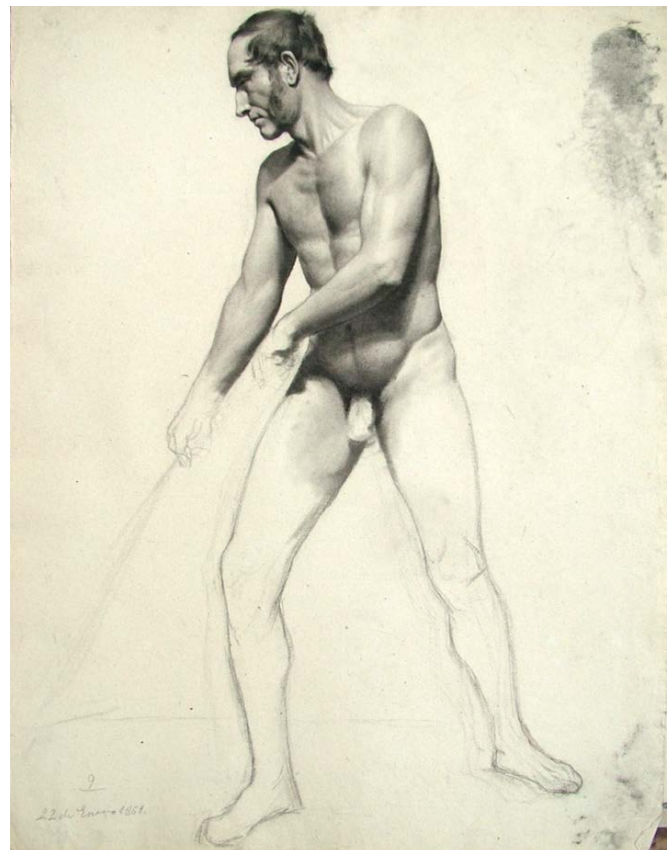
**Comentarios:** realizado a partir de  
modelo vivo en las clases de la  
Academia.



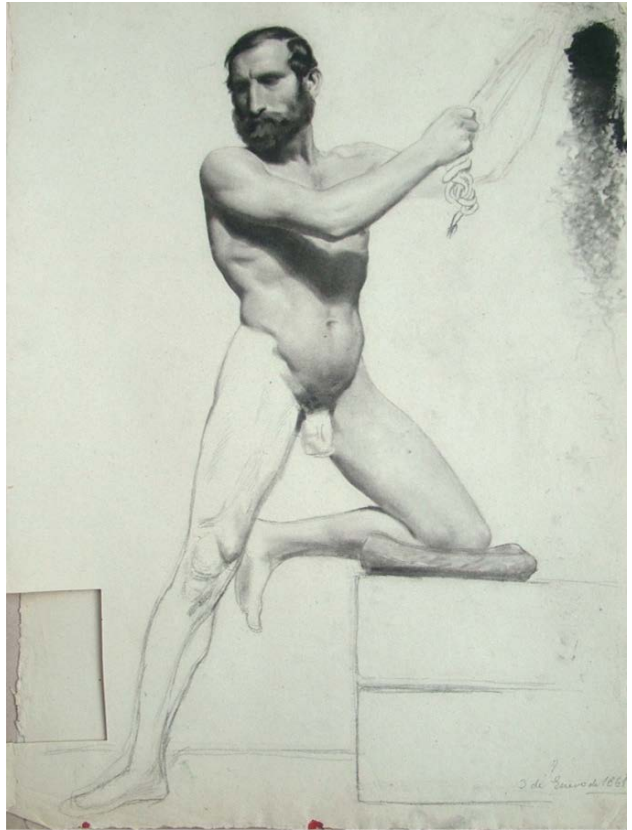
Dibujo de Academia: desnudo  
87,5 x 60 cm.  
Lápiz sobre papel.  
Fechado en: 3 de diciembre de  
1860.



Dibujo de Academia: desnudo.  
Inconcluso.  
87,5 x 60 cm.  
Lápiz sobre papel.  
Fechado el 22 de enero de 1861

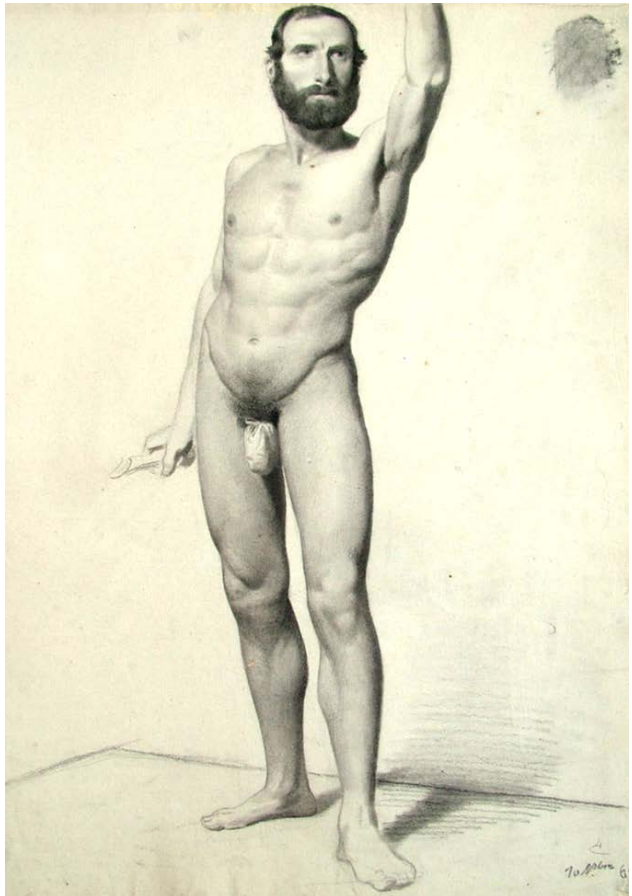


Dibujo de Academia: desnudo  
87,5 x 60 cm.  
Lápiz sobre papel.  
Fechado en áng inf der. 3 de  
enero de 1861



Dibujo de Academia: desnudo.  
Inconcluso.  
87,5 x 60 cm.  
Lápiz sobre papel.  
Fechado en: 10 de noviembre de  
1860

**Comentarios:** se trata de dos  
dibujos con modelo vivo.



Dibujo de Academia: desnudo.  
Inconcluso.  
87,5 x 60 cm.  
Lápiz sobre papel.  
Fechado en 22 de febrero de 1861



Dibujo de Academia: desnudo.  
Inconcluso.  
87,5 x 60 cm.  
Lápiz sobre papel.  
Fechado 18 de abril, sin año

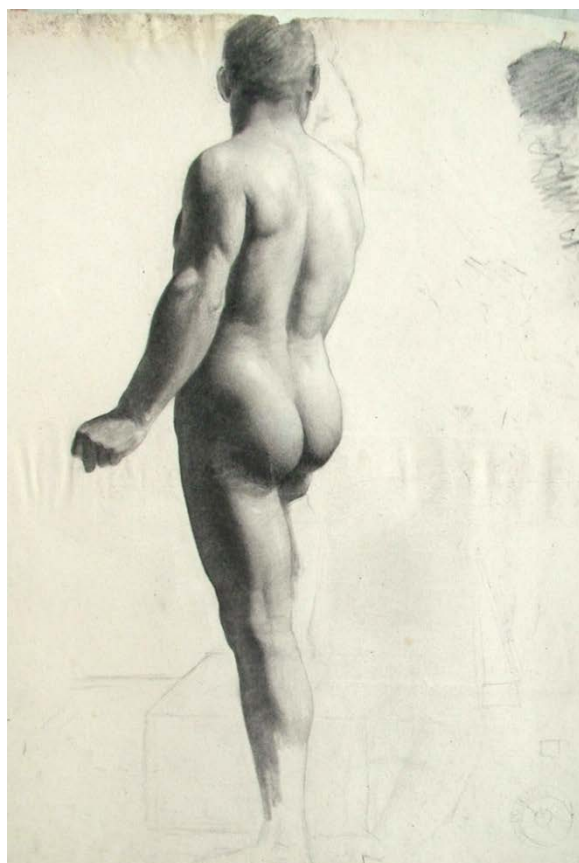




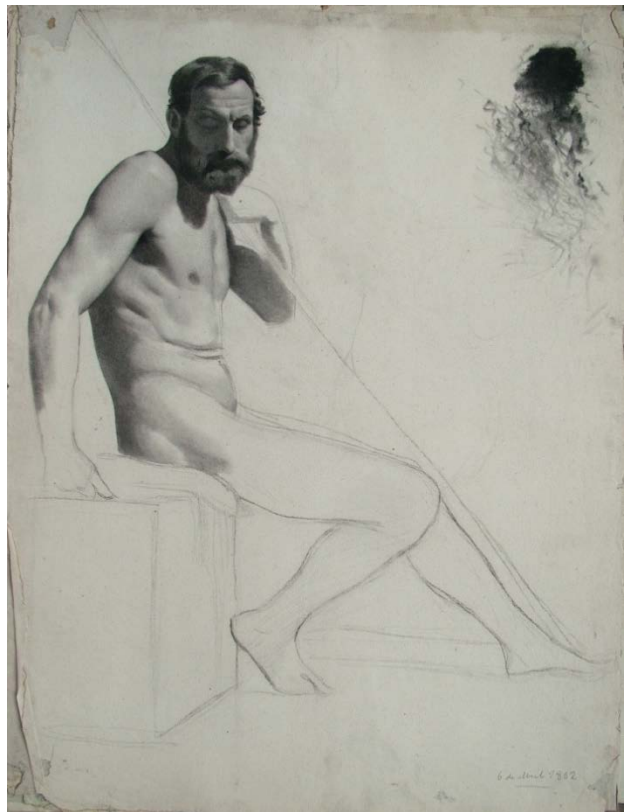
Dibujo de Academia: desnudo  
87,5 x 60 cm.  
Lápiz sobre papel.  
Fechado: Entre 1856-1864



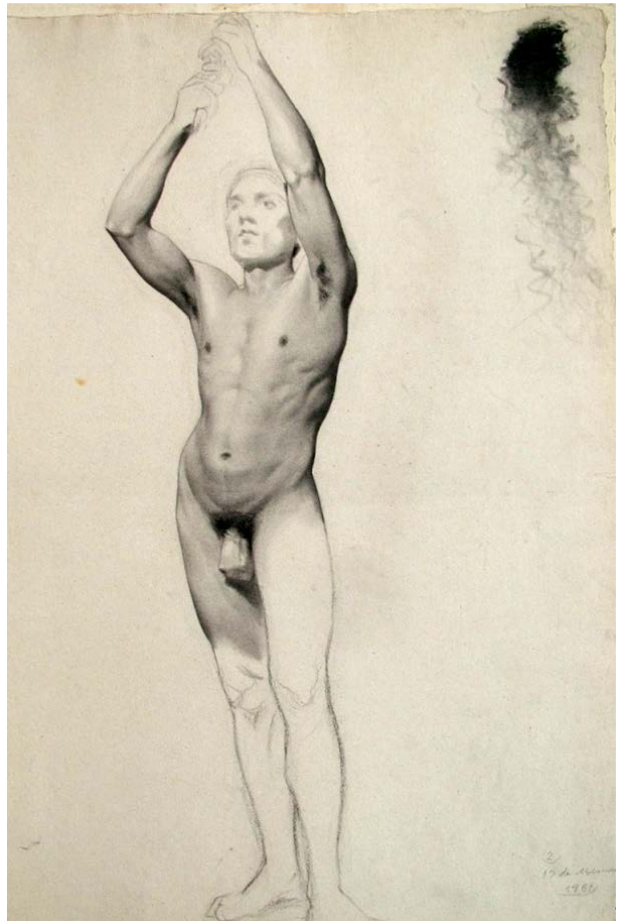
Dibujo de Academia: desnudo.  
Inconcluso.  
87,5 x 60 cm.  
Lápiz sobre papel.  
Fechado Entre 1856-1864 .



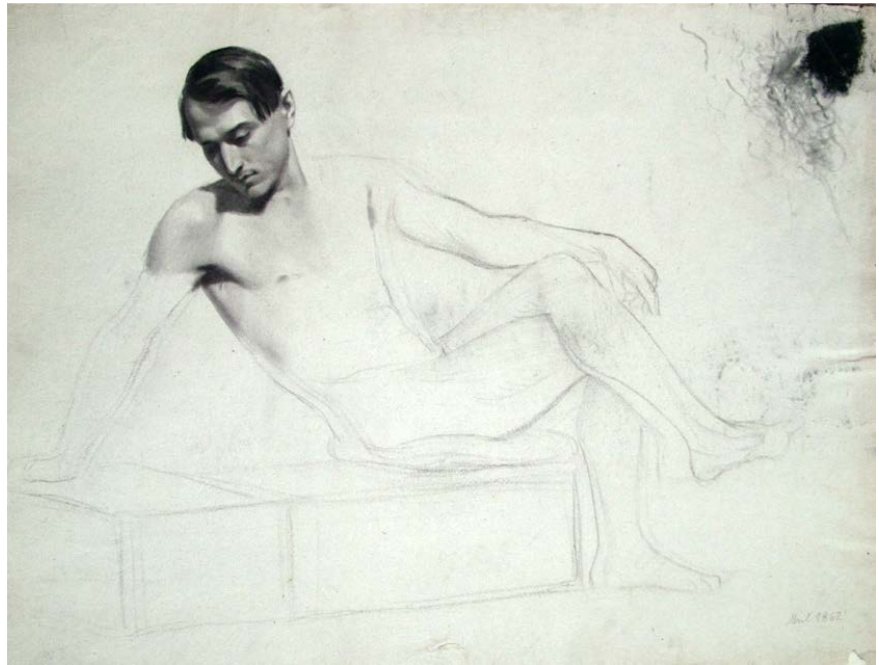
Dibujo de Academia: desnudo.  
Inacabado.  
87,5 x 60 cm.  
Lápiz sobre papel.  
Fechado: 6 de abril de 1862



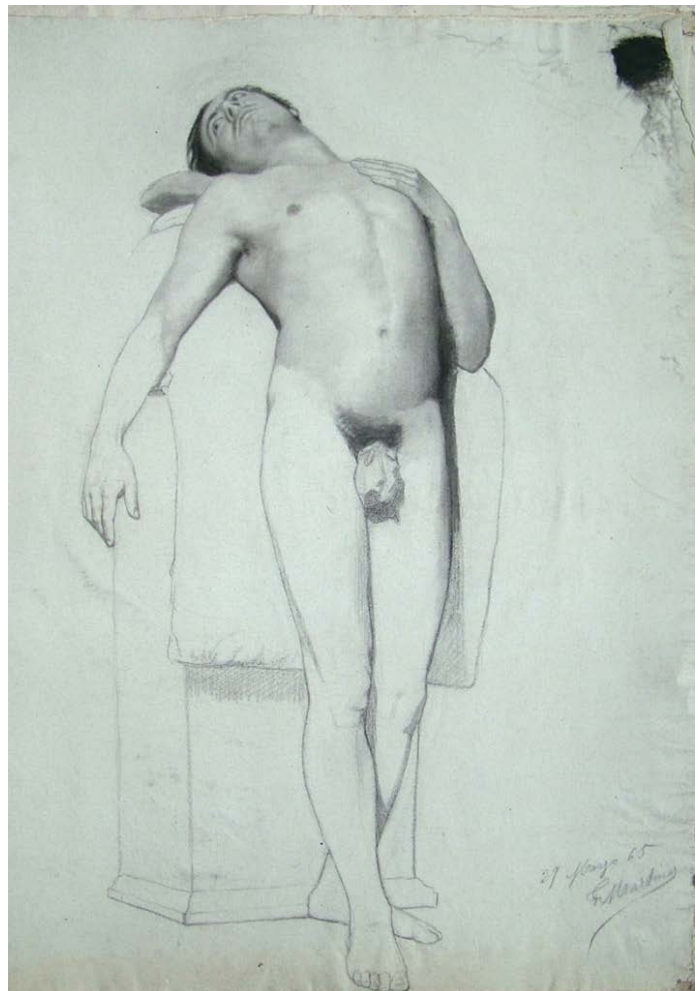
Dibujo de Academia: desnudo.  
Inacabado.  
87,5 x 60 cm.  
Lápiz sobre papel.  
Fechado: 17 de noviembre de  
1861

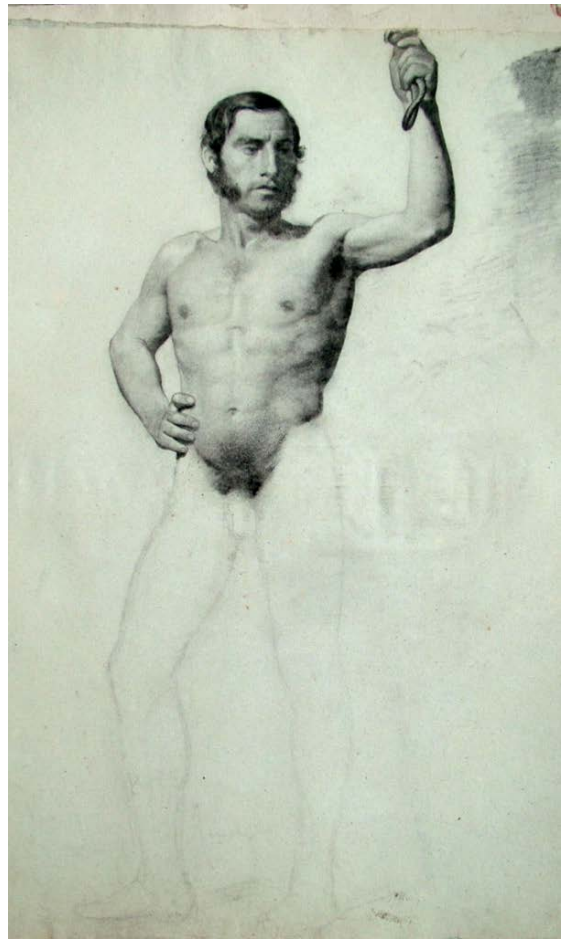


Dibujo de  
Academia:  
desnudo  
Inconcluso.  
60 x 88 cm.  
Lápiz sobre papel.  
Fechado en abril  
de 1862

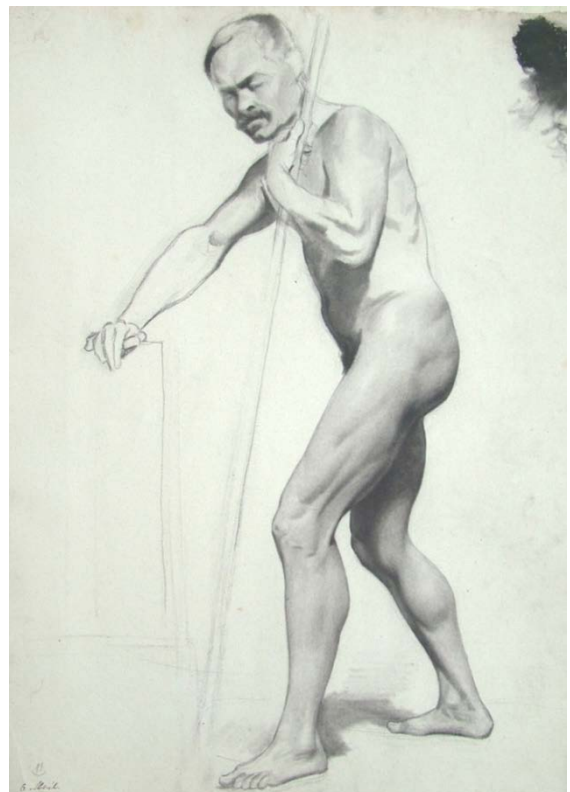


Dibujo de Academia: desnudo  
87,5 x 60 cm.  
Lápiz sobre papel.  
Firmado en el ángulo inferior  
derecho.  
Fechado 29 de marzo de 1865





Dibujo de Academia: desnudo.  
Inacabado.  
87,5 x 60 cm.  
Lápiz sobre papel.  
Fechado: sobre 1856-1864



Dibujo de Academia: desnudo.  
Inconcluso.  
87,5 x 60 cm.  
Lápiz sobre papel.  
Fechado en 6 de abril de 1861.



Dibujo de Academia: desnudo.  
Inconcluso.  
87,5 x 60 cm.  
Lápiz sobre papel.  
Fechado: sobre 1856-1864

**Comentarios::** en el reverso de esta lámina se encuentra el dibujo de figura que aparece a continuación.



Dibujo de Academia: desnudo.  
Inconcluso.  
60 x 46 cm.  
Lápiz y carboncillo sobre papel.  
Fechado: 20 octubre 1860



Dibujo de Academia: desnudo.  
Inconcluso.  
60 x 46,5 cm.  
Lápiz sobre papel.  
Fechado 5 noviembre 1861.



Dibujo de Academia: desnudo.  
Inconcluso. En el reverso de la  
lámina  
del dibujo anterior.  
60 x 46,5 cm.  
Lápiz sobre papel.  
Fechado: 5 noviembre 1861





Dibujo de Academia: desnudo de espaldas.  
Inconcluso.  
60 x 46,5 cm.  
Lápiz sobre papel.  
Fechado sobre 1861.  
La lámina está recortada en la Parte inferior derecha.



Dos dibujos de Academia: estudios de claroscuro en los pliegues de una tela para la clase de Colorido y Composición cuyo profesor era Carlos Luis de Ribera.  
60 x 46,5 cm.  
Lápiz y creta blanca sobre papel.  
Fechado 5 noviembre 1861. Sin firma.

**Comentarios:** son anverso y reverso de la lámina. En ambos casos Moreno estudia diferentes plegados y las diferentes luces y sombras que se provocan en la tela. Se nota una corrección del profesor, marcando la línea del brazo.



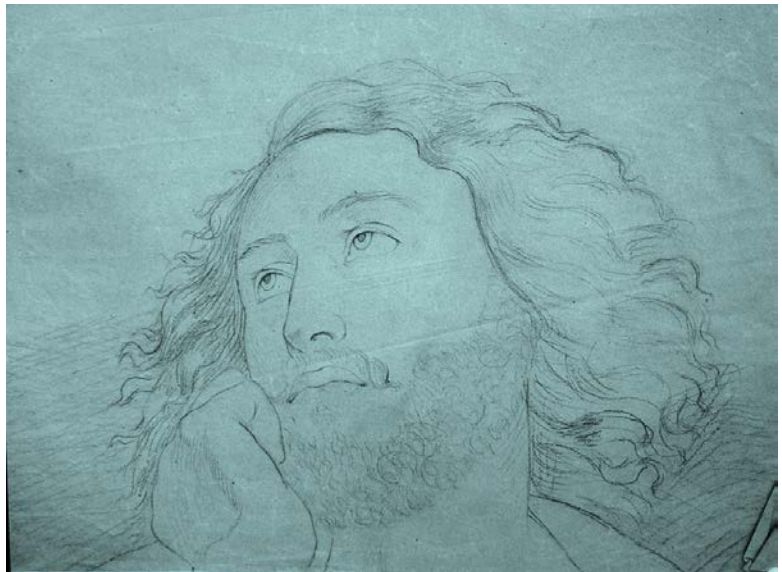
Dibujo de Academia:  
estudio de mano.  
41, x 31,7 cm  
Lápiz y creta blanca sobre  
papel.  
Firmado: M. Moreno en el  
áng. Inf. Izdo. Fechado:  
sobre 1856-1864

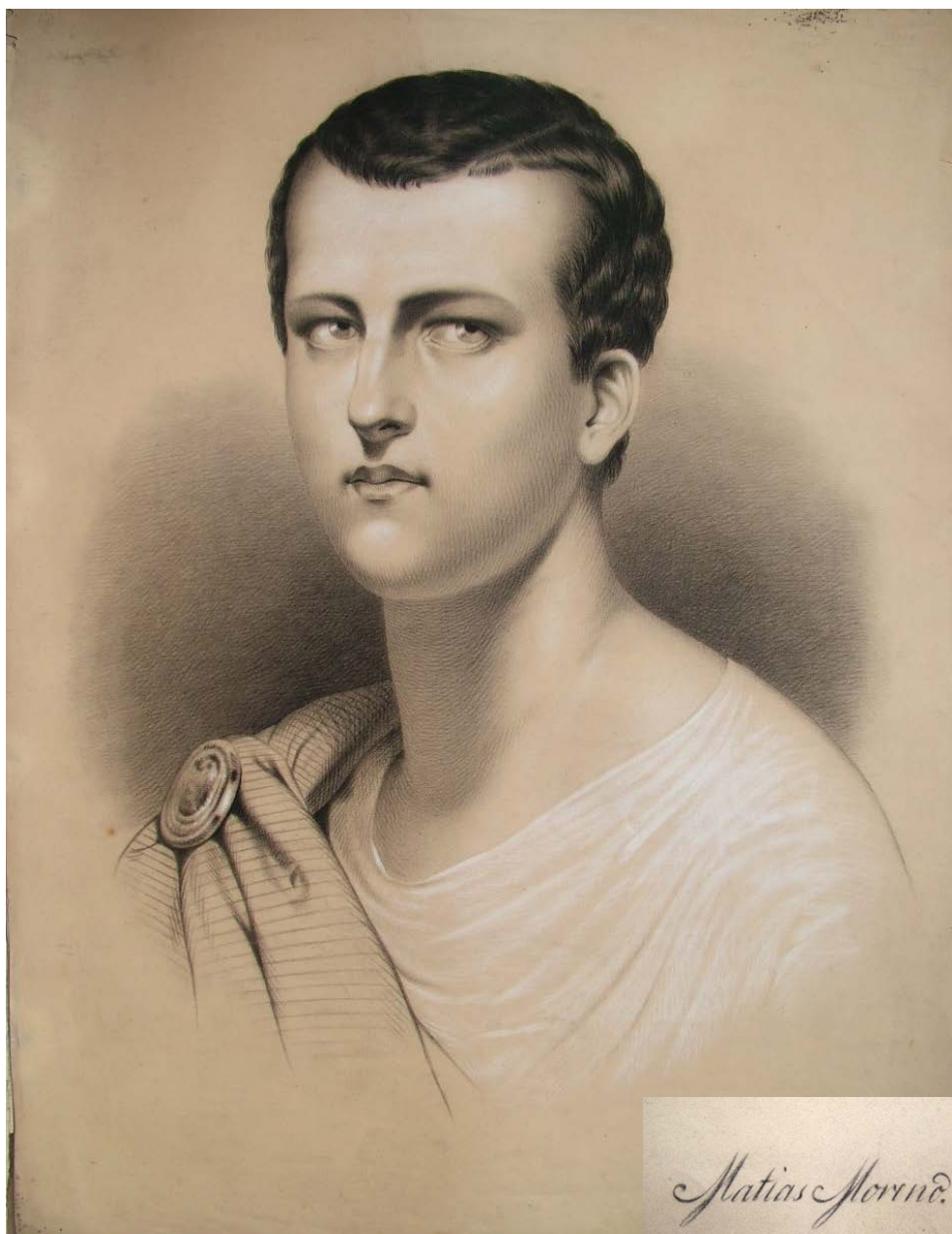
**Comentarios:** En el ángulo  
superior derecho lleva el  
visto bueno del profesor,  
pero la firma es  
prácticamente ilegible;  
aparece también una fecha  
borrosa que podría ser  
noviembre, aunque no se  
especifica el año.



Rostro masculino.  
31,9 x 48 cm.  
Grafito sobre papel de  
color verdoso.  
Fechado: sobre 1856-  
1864.

**Comentarios:** Podría  
ser un ejercicio de  
copia





Dibujo de Academia: retrato masculino.

63 x 49 cm

Lápiz de grafito y creta blanca sobre papel.

Firmado: Matías Moreno en la parte inferior derecha. Fechado: sobre 1856-1857.

**Comentarios:** por el tipo de letra con la que firma Moreno, podemos decir que son de su primer curso en la Academia 1856-57. Se trata también de un ejercicio de copia de láminas, propio de los primeros pasos en la materia de dibujo.



Dibujo de Academia: retrato femenino.

63 x 49 cm

Lápiz de grafito y creta blanca sobre papel.

Fechado sobre 1856-1857. Firmado: Matías Moreno en el reverso de la lámina.

**Comentarios:** como en la lámina anterior y a juzgar por el tipo de letra con la que firma Moreno, podemos decir que son de su primer curso en la Academia 1856-57. Ejercicio de aula de copia de lámina.

# Apuntes sobre cuadros del Museo del Prado





Tres apuntes de figuras tomados de diversos cuadros de Velázquez: la *fábula de Aracne* o *Las hilanderas*, y el retrato de Juana Pacheco. A la derecha retratos de las infantas Margarita y María Teresa de Austria.

11x 16 cm.

Grafito sobre papel

Fechados sobre 1862.

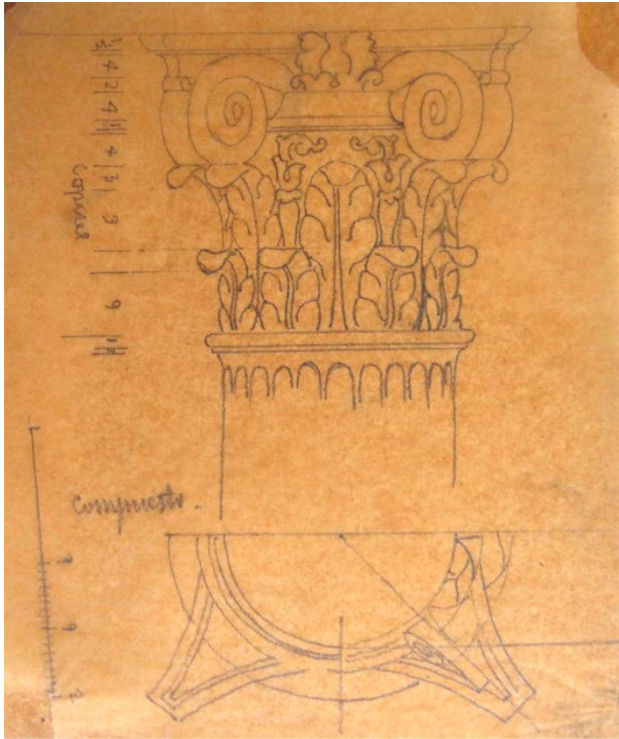
**Comentarios:** Estos esbozos están realizados en un cuaderno de pequeño tamaño, que utilizaba en su época de estudiante. Seguramente están realizados durante sus visitas al Museo del Prado.



Dos apuntes de figuras sobre cuadros de Tiziano.  
11x 16cm.  
Grafito sobre papel  
Fechados: Sobre 1862.

**Comentarios:** libreta de dibujo de Moreno. Entre los esbozos se reconocen las figuras del cuadro de Tiziano *El marqués del Vasto arenga a sus tropas* y el retrato de la emperatriz Isabel de Portugal.

# Estudios ornamentales y decorativos



Capitel clásico de orden compuesto y sección. Derecha, capitel de orden corintio y su entablamento.

11, x 16 cm.

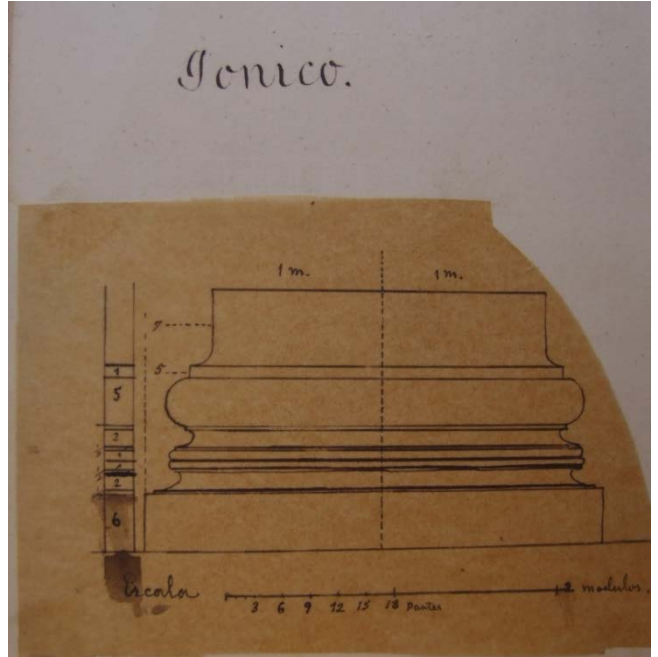
Lápiz de grafito sobre papel de calco de color sepia.

Fechados: sobre 1858-64

**Comentarios:** a la izquierda se detallan las medidas del capitel y la palabra “copete” para expresar la parte vegetal de acantos sobre la que se colocan las volutas de esquina. En la parte inferior se lee “compuesto” aludiendo al orden del capitel.

A la derecha: En una de las fascias del friso se lee “corintio” que corresponde el orden del capitel. estos dibujos están realizados en papel de calco y pegados en su cuadernillo de apuntes a modo de estudio de la historia de la arquitectura, reproduciendo una evolución de los estilos, seguramente también para utilizarlos en la ambientación histórica de los cuadros.





Capitel clásico de orden jónico con su entablamento. y sección.. A la derecha, basa de orden jónico.

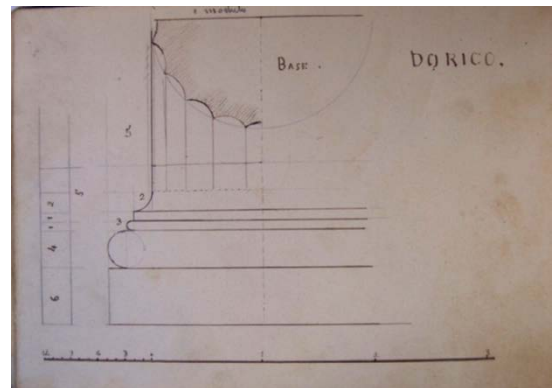
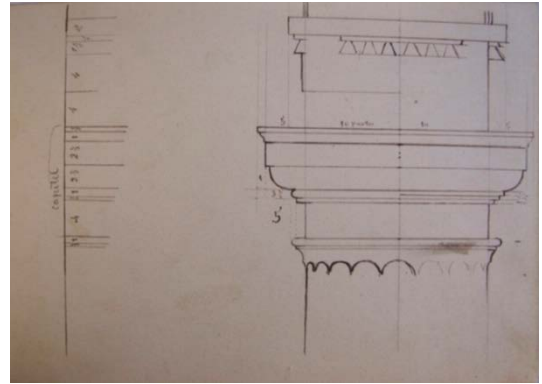
11 x 16 cm.

Lápiz de grafito sobre papel de calco de color sepia.

Fechados obre 1858-64

**Comentarios:** se expresan las medidas numéricas del capitel. En la imagen derecha, en la parte superior se lee “jónico” aludiendo al estilo de la pieza arquitectónica; a la izquierda vienen expresadas las medidas y las proporciones de la escala utilizada.

estos dibujos están realizados en papel de calco y pegados en su cuadernillo de apuntes a modo de estudio de la historia de la arquitectura, reproduciendo una evolución de los estilos, seguramente también para utilizarlos en la ambientación histórica de los cuadros.



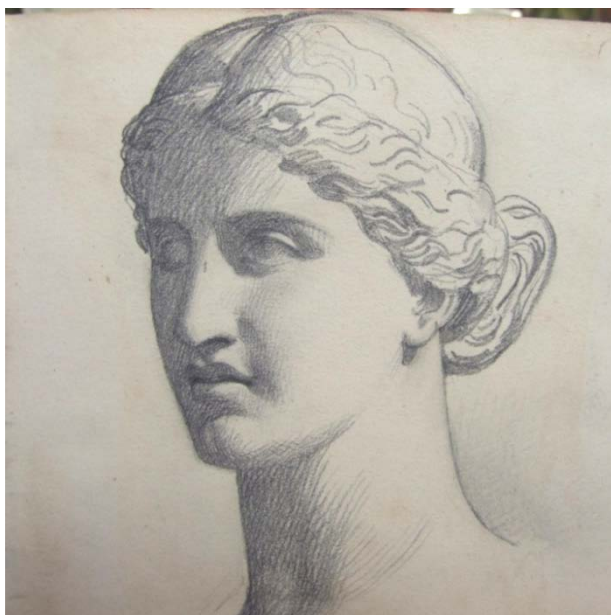
Capitel clásico de orden corintio y sección. Derecha arriba: capitel dórico o toscano. Derecha abajo: basa de orden dórico.

11, x 16 cm.

Lápiz de grafito sobre papel de calco de color sepia. Y a la derecha, tinta sobre papel.

Fechados: sobre 1858-64

**Comentarios:** Arriba pone “tres módulos de ancho todo el capitel” y a la derecha se expresan las medidas correspondientes al módulo empleado. / obre el ábaco se lee “10 partes”, en relación a la escala y a la izquierda están las medidas con las proporciones de la escala utilizada; pone “capitel”. Derecha abajo: se lee “Dórico” correspondiente al orden de la basa además de llevar las anotaciones numéricas. estos dibujos están realizados en papel de calco y pegados en su cuadernillo de apuntes a modo de estudio de la historia de la arquitectura, reproduciendo una evolución de los estilos, seguramente también para utilizarlos en la ambientación histórica de los cuadros.



Los órdenes fueron clasificados con el número de cinco. Los griegos solo admitieron tres. Estos tres órdenes primitivos son: el dórico, jónico y corintio. Los Romanos modificaron dos de ellos: del dórico formaron el toscano y del corintio el compuesto.

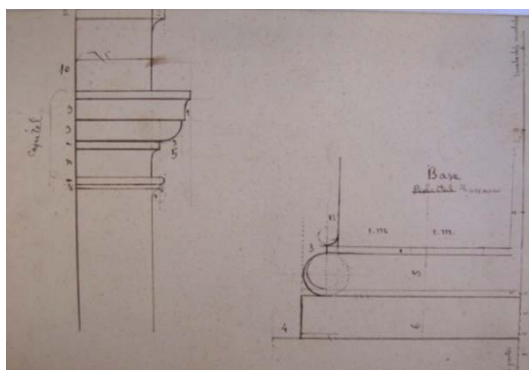
**Toscano.** — Su columna tiene 14 módulos o 7 diámetros de altura, comprendiendo en esto la basa, caña y capitel.

**Dórico.** — 16 m. u 8 d.

**Jónico.** — 18 m.

**Corintio.** — 20 m. **Compuesto.** — 20 módulos.

Se llama módulo una longitud igual a la vertical del diámetro inferior de la columna; el módulo se divide en 12 partes para los órdenes toscano y dórico y en 18 para los otros.



Dos cabezas de Venus . Abajo: apuntes teóricos sobre los órdenes clásicos y dibujo de capitel clásico de orden toscano con su basa.

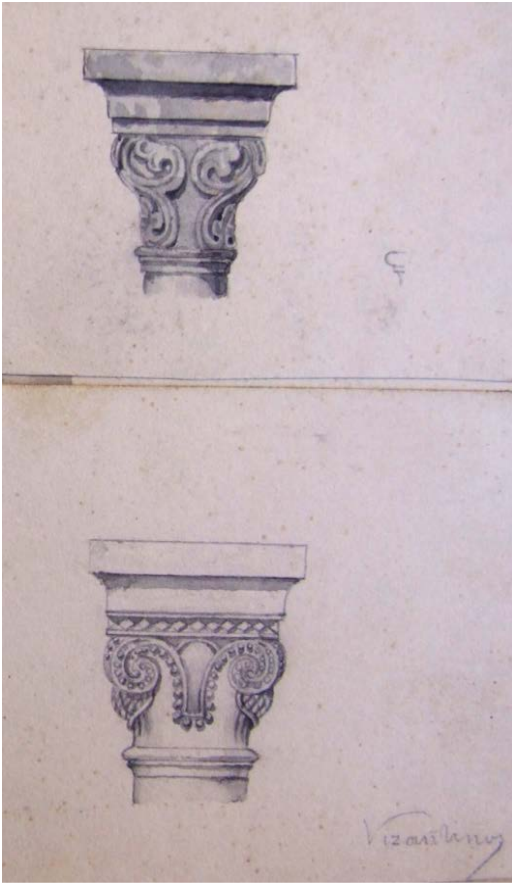
11, x 16 cm.

Lápiz de grafito las dos primeras y tinta sobre papel las dos inferiores.

Fechados: sobre 1858-64

**Comentarios:** dibujos realizado en su cuadernillo de apuntes; Se trata de un ejercicio de claroscuro a través del dibujo de línea. En el dibujo de arquitectura, pone “capitel” con las medidas; se expresan las medidas correspondientes al módulo empleado y está tachada la palabra “pedestal” sustituida por “basa toscana” . En el reverso, los apuntes de clase: *los órdenes fueron clasificados con el número de cinco. Los griegos solo admitieron tres. Estos tres órdenes primitivos son: el dórico, el jónico y el corintio. Los romanos modificaron dos de ellos: del dórico formaron el toscano y del corintio el compuesto. Toscano: su columna tiene 14 módulos o 7 diámetros de altura, comprendiendo en esto la basa, caña y capitel. Dórico 16 m. u 8 unidades. Jónico: 18 m. Corintio 20 m. Compuesto 20 módulos. Se llama módulo a una longitud igual al diámetro inferior de la columna; el módulo se divide en 12 partes para los órdenes toscano y dórico y en 18 para los otros.*





Tres dibujos de capiteles: dos bizantinos e hispanomusulmán de época nazarí.

11x 16cm.

Grafito sobre papel

Fechados sobre 1862

**Comentarios:** Capiteles de tipo anicónico con decoraciones vegetales y geométricas. En la parte inferior izquierda aparece una inscripción en la que se lee: *Vizantino (sic)*. A la derecha capitel nazarí, con el encintado en el cuerpo cilíndrico y decoraciones vegetales en el cuerpo cúbico. Estos dibujos están realizados en su cuadernillo de apuntes a modo de estudio de la historia de la arquitectura, reproduciendo una evolución de los estilos, seguramente también para utilizarlos en la ambientación histórica de los cuadros y como ejercicio preparatorio para las oposiciones de dibujo.





Boceto para capitel gótico final con cardinas y capitel campaniforme egipcio cubierto por decoración. A la derecha, capitel con decoración bizantina. Abajo: ventanal románico cobijado por un arco de medio punto y a la derecha, capitel bizantino.

11,x 16,cm.

Lápiz de grafito sobre papel.

Fechados: sobre 1862.

**Comentarios:** Estos dibujos están realizados en su cuadernillo de apuntes a modo de estudio de la historia de la arquitectura y como preparación de cara a las oposiciones , ya que uno de los ejercicios a realizar era la decoración de un capitel. El capitel egipcio está dibujado a parte, recortado y pegado.



Capitel románico con figuras entre el follaje; a la derecha, estudios sobre capitel gótico con el tránsito de la Virgen y detalles de diversas figuras y un fragmento de friso con flores cuatrifolias.

Lápiz de grafito sobre papel cebolla y abajo, tinta sobre papel. 11x 16 cm.

Fechados: sobre 1862.

**Comentarios:** Estos dibujos están realizados en su cuadernillo de apuntes a modo de estudio de la historia de la arquitectura, reproduciendo una evolución de los estilos, seguramente también para utilizarlos en la ambientación histórica de los cuadros.



Capitel románico con figuras de aves mordidas por mascarones en las esquinas.

11,x 16 cm.

Lápiz de grafito sobre papel.

Fechados: sobre 1862.

**Comentarios:** estos dibujos están realizados en su cuadernillo de apuntes a modo de estudio de la historia de la arquitectura, reproduciendo una evolución de los estilos, seguramente también para utilizarlos en la ambientación histórica de los cuadros.



Capitel gótico con decoración vegetal. 11,x 16 cm.

Lápiz de grafito sobre papel.

Fechados: sobre 1862.



Dos capiteles góticos de tipo vegetal, característicos del gótico clásico.

11 x 16 cm.

El primero, lápiz de grafito sobre papel cebolla y a la derecha, lápiz con sombras a la aguada sobre papel.

Fechados: sobre 1862.

**Comentarios:** en la parte inferior de ambos dibujos está escrito “gótico” como estilo al que pertenecen las piezas.



Arriba, capitel gótico con cardinas y anagrama central. debajo el famoso capitel bilingüe, del M<sup>o</sup> Sefardí de Toledo.

11 x 16 cm.

El primero, lápiz de grafito sobre papel cebolla y a la derecha, lápiz con sombras a la aguada sobre papel.

Fechados: sobre 1862.

**Comentarios:** estos dibujos están realizados en su cuadernillo de apuntes a modo de estudio de la historia de la arquitectura, reproduciendo una evolución de los estilos, seguramente también para utilizarlos en la ambientación histórica de los cuadros.







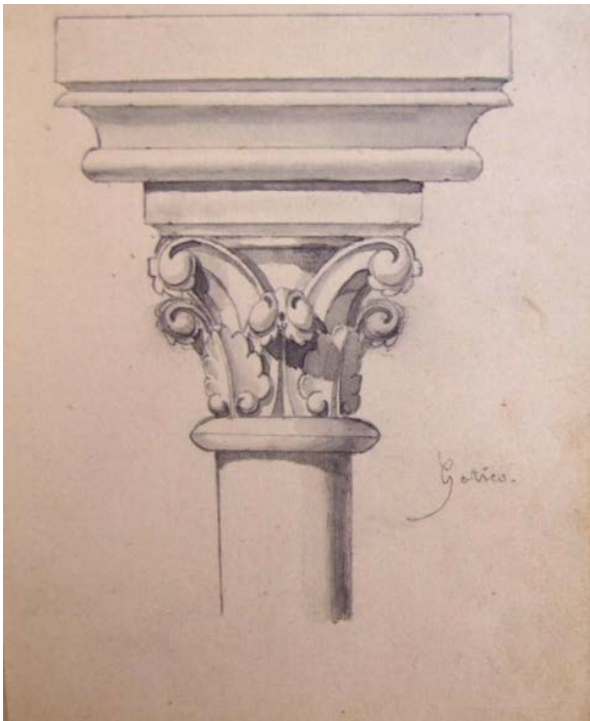
Arriba: dos capiteles góticos de tipo vegetal, Abajo capitel gótico con hojas y detalle de un pilar gótico con ancho basamento y banco de sillares.

11 x 16 cm.

Lápiz de grafito sobre papel cebolla.

Fechados: sobre 1862.

**Comentarios:** en la parte inferior de ambos dibujos está escrito “gótico” para reconocer el estilo al que pertenecen las piezas. Estos dibujos están realizados en su cuadernillo de apuntes a modo de estudio de la historia de la arquitectura, reproduciendo una evolución de los estilos, seguramente también para utilizarlos en la ambientación histórica de los cuadros.



Arriba, boceto sobre un capitel gótico con figura alada en el centro y boceto para capitel renacentista con figuras entre guirnaldas. Abajo capitel vegetal gótico y renacentista con cornucopias.

11 x 16 cm.

Lápiz de grafito sobre papel.

Fechados: sobre 1864

**Comentarios:** estos dibujos están realizados en su cuadernillo de apuntes a modo de estudio de la historia de la arquitectura, reproduciendo una evolución de los estilos, seguramente también para utilizarlos en la ambientación histórica de los cuadros.

# Dibujos para grabados

Matías Moreno.  
Dibujos.



Retrato del Conde de Regla. Retrato de *Don Pedro Girón, tercer Duque de Osuna, Virrey de Sicilia y Nápoles. 1614*. Retrato de Don Pedro Fernández de Velasco, Conde de Haro. Abajo: Retrato de D Luis Francisco de la Cerda, IX Duque de Medinaceli. Retrato de personaje masculino y Retrato de Don Pedro Alcántara, *Fernández de Córdoba y Moncada*, XII Duque de Medinaceli.

Cuadernillo de 11 x 16 cm.

Grafito sobre papel

Fechados sobre 1862.



Matías Moreno.  
Dibujos.



Retrato de D. Juan Ramírez de Arellano y Retrato de Alonso de Gurrea Aragón, Conde de Ribagorza. Retrato de Juan de Idiáquez y retrato de caballero con peluca. Retrato de José Carrillo de Albornoz. Conde-Duque de Montemar y retrato del Conde-Duque de Olivares, Don Gaspar de Guzmán.  
Cuadernillo de 11 x 16 cm.  
Grafito sobre papel, excepto el retrato del conde duque de Olivares, en tinta.  
Fechados sobre 1864.

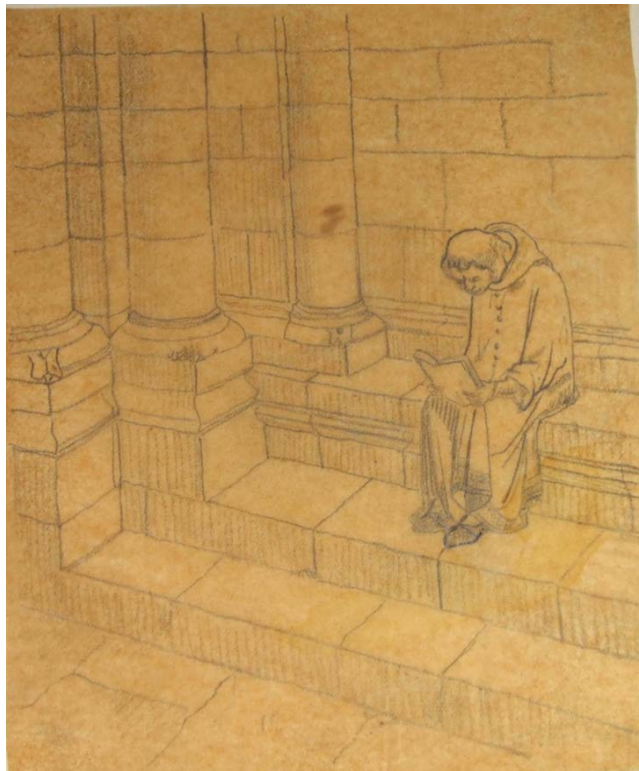
# Bocetos para cuadros

Obispo en oración ante un altar.  
10,7 x 8,5 cm  
Grafito sobre papel cebolla  
Fechado: sobre 1862

**Comentarios:** este dibujo de estética gótica. Formaba parte de la libreta de dibujo; en este año su pintura desarrolla numerosos temas medievalistas.



Un clérigo leyendo sentado en una  
escalinata  
10,7 x 8,5 cm  
lápiz de grafito sobre papel cebolla.  
Fechado sobre 1862.





Una dama ofreciendo un plato de comida a un caballero.  
10,7 x 10,1 cm.  
Grafito sobre papel cebolla.  
Fechado sobre 1862.

**Comentarios:** este boceto para la realización de una pintura, está concebido como una recreación histórica desarrollada en época medieval, momento histórico que ejerce una gran fascinación en Moreno durante estos primeros años. Los detalles están retratados con precisión arqueológica, tanto en las arquitecturas y herrajes de la puerta, como en las vestiduras de los dos personajes.





Un joven leyendo sentado en el hueco de una ventana.  
10,7 x 10,1 cm.  
Grafito y aguada o guache para los sombreados, en papel cebolla.  
Fechado: sobre 1862.



Dos escenas de un trovador cantando ante una dama. Abajo un trovador con mandolina.

el de la izquierda, 12,6 x 9,5; el segundo 10,7 x 10,1 cm. El inferior está dibujado en el reverso de una tarjeta de visita.

Grafito sobre papel

Fecha: sobre 1862

**Comentarios:** las dos escenas superiores del mismo tema, están ubicadas en la época medieval; la primera de ellas apenas esbozada, y la otra más acabada. La ventana en la que se colocan las figuras es la misma del cuadro anterior.

Uno de los primeros cuadros de Moreno en esta época fue el de un trovador tañendo una mandolina, hoy perdido.







Arriba: Estudio para *Romeo y Julieta*, y dos esbozos para el cuadro *Despedida de Julieta y Romeo*.

11,x 16 cm.

Grafito sobre papel

Fechados: sobre 1862.

**Comentarios:** arriba, una insólita imagen de unos amantes enfadados, sentados cada uno en un extremo de una ventana del claustro de San Juan de los Reyes de Toledo; en el fondo se reconoce la puerta que da acceso a la caja de la escalera de Covarrubias. En la parte inferior, dos apuntes para estudiar la mejor disposición de la pareja de amantes.

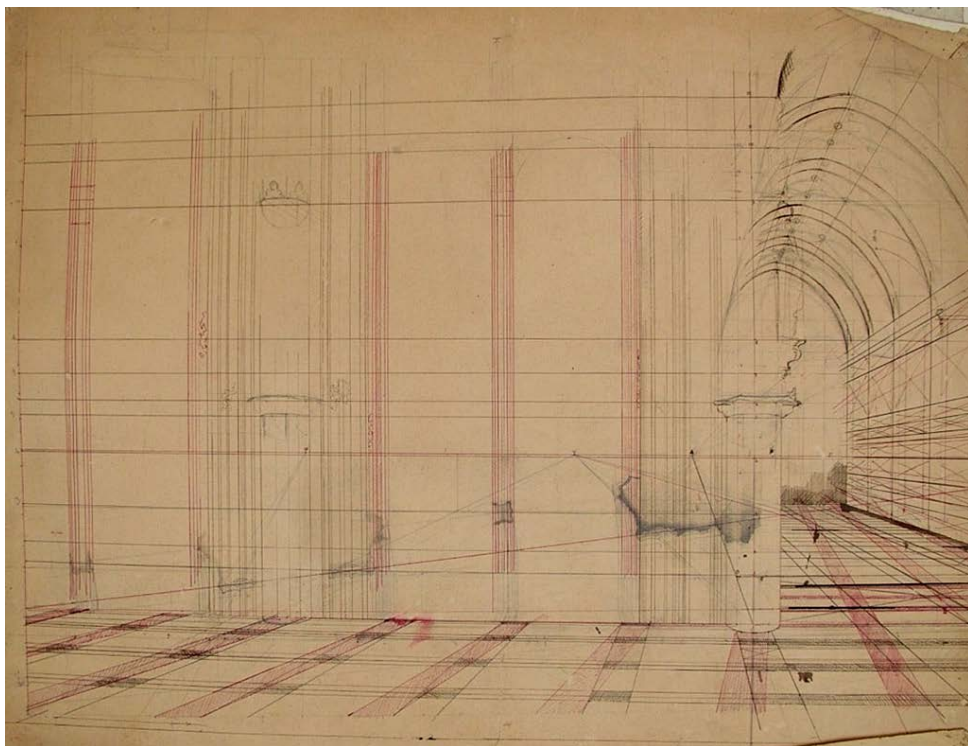


Dos estudios para el cuadro *Despedida de Romeo y Julieta*.  
Grafito sobre papel y grafito con aguainta en sepia.  
11,x 16 cm.  
Fechados: sobre 1862.

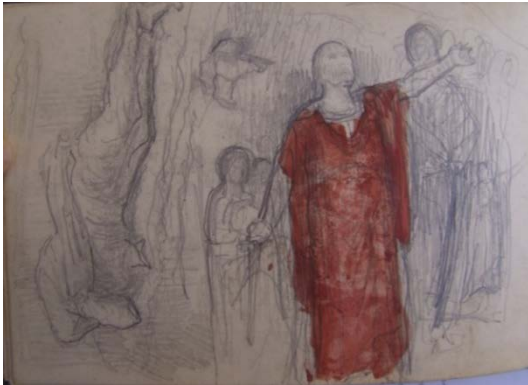
Comentarios: Moreno realizó una gran cantidad de dibujos variando las posturas de los amantes hasta que encontró una solución satisfactoria; incluso, dibujándolos en papel de calco para superponerlos, a fin de encontrar una pose de su gusto.



Matías Moreno.  
Dibujos.



Estudio de perspectiva y dibujo del interior del claustro de San Juan de los Reyes.  
Arriba: 44,7 x 55 cm y el inferior 11,2 x 16,5 cm.  
Tinta de colores sobre papel y grafito sobre papel.  
Fechados sobre: 1863.



Tres bocetos para "*Alfonso X tomando posesión del mar*".

11,2 x 16,5 cm.

Grafito sobre papel y acuarela

Fechados sobre 1864-66.

**Comentarios:** Estos tres dibujos están realizados como esbozos para el gran cuadro de historia adquirido por el Estado y que puede contemplarse en las dependencias del Senado. En estos bocetos puede verse cómo Moreno mantuvo la posición de los personajes principales, aunque varió la composición del fondo de personajes y las murallas, que aquí aparecen más lejanas y de menor tamaño.





Dos estudios de cabezas masculinas..

8 x 14 cm

Lápiz de grafito sobre papel.

Fechado: sobre 1858-64

**Comentarios:** dibujos realizado en su cuadernillo de apuntes



Dos bocetos para un cuadro sobre Enrique III el doliente.  
31,5 x 63,5 cm y el inferior 30,6 x 61 cm  
Lápiz y tinta sepia.  
Fechados sobre 1866-67

**Comentarios:** el tema desarrollado por Moreno pudo partir de la lectura de la obra del escritor del romanticismo Gregorio Romero de Larrañaga (Madrid 1814-1872), *El gabán de don Enrique*, que trata de la vida de Enrique III el doliente. También esta leyenda fue publicada en Toledo por Vicente García de Diego. Ambos bocetos están compuestos por varios papeles pegados y superpuestos variando la posición de algunas de las figuras.



Matías Moreno.  
Dibujos.



Lucha de Pedro el Cruel y su hermano Enrique. Abajo Blanca de Borbón bebe la pócima que le dan sus verdugos por orden de su esposo.  
17,1 x 27 cm. Abajo: 18,5 X 27,7 cm.

Lápiz de grafito sobre papel y toques de tinta. Abajo: Grafito y tinta o acuarela sobre papel.

Fechados: ambos sobre 1866.

Estos asuntos de tema medieval caracterizan la producción de sus primeros años.

San Luis de Francia con la  
corona de espinas.

30 x 20,5 cm.

Lápiz de grafito y acuarela  
sobre papel.

Fecha: sobre 1860-1866

**Comentarios:** Se trata de la  
figura de San Luis, Rey de  
Francia, arrodillado, llevando  
en sus manos la corona espinas ,  
que sujeta con un paño en señal  
de respeto. En el suelo aparecen  
los planos de la Sainte Chapelle  
y una bolsa de la que se  
derraman monedas que servirán  
para la construcción de la  
capilla. El dibujo es de gran  
delicadeza, y está tratado con  
bastante rigor arqueológico en  
cuanto a los objetos de la  
escena,



Ángel defendiendo del diablo  
la tumba de Moisés

22,4 x 32 cm

Lápiz y tinta con aguada

Fecha: sobre 1860-1866

**Comentarios:** Firmado Matías  
en el ángulo inferior derecho  
que está roto.





Trovador encarcelado, que quizá corresponda a Macías en la prisión (de Larra.)

20 x 13,6 cm.

Grafito sobre papel.

Fecha: sobre 1864-66

Sobre la cabeza del personaje hay unos versos escritos, apenas legibles.



Escena de género ambientada en el siglo XVI.

16,7 x 12,2 m

Tinta y grafito

Fecha: sobre 1864-66





Aparición espectral a un caballero, quizá preparado para batirse en duelo.  
15,6 x 11,6 cm  
Tinta y toques de creta.  
Fechada: Entre 1855-1864

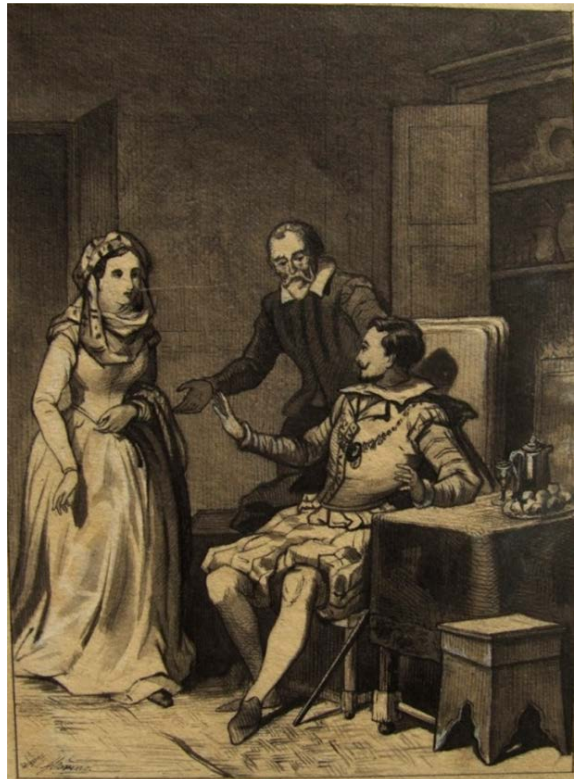
**Comentarios:** Lámina de la etapa juvenil de Matías Moreno, muy relacionada con las ilustraciones de *El Artista*.



Escena de carácter romántico:  
personaje masculino en un gabinete  
con libros.  
24,2 x 9,6 cm.  
Tinta sobre papel.  
Firma: MORENO en el áng. Inf. Izdo.  
Fechada: sobre 1859-63  
**Comentarios:** Moreno dibujó y Rico  
grabó



Escena ambientada en el siglo de oro.  
13,5 x 10 cm.  
Tinta sobre papel  
Fechada: sobre 1856-1864





Dos bocetos preparatorios para *Un futuro poeta*.  
8 x 14 cm  
lápiz sobre papel.  
Fechado: sobre 1866-67.

**Comentarios:** En los dibujos podemos ver la evolución de la escena, en la búsqueda de la composición idónea. La figura en un principio se situaba de pie, y a la derecha podemos ver como decidió finalmente colocarla sentada con el rostro vuelto contemplando el río.



Matías Moreno.  
Dibujos.



Dibujo preparatorio para *Una distracción de artista*.  
45,5 x 59,4 cm  
Lápiz y carboncillo sobre papel gris  
Fechado: sobre 1870



Dibujo preparatorio para: *La última apelación: una oveja entre lobos*.  
41,5 x 60 cm.  
Lápiz y carboncillo sobre papel  
Fechado: sobre 1868.



Tres esbozos para el cuadro *Ensayo al órgano*.  
Realizados en un cuadernillo que mide 8 x 14 cm.  
Grafito sobre papel  
Fecha: Entre 1876-1879

**Comentarios:** El fondo que se adivina es la sillería alta y baja del coro de la Catedral de Toledo. Moreno cambió luego el escenario por el órgano de Germán López.





Dos esbozos para el cuadro *“Ensayo al órgano”*  
lápiz sobre papel  
Fechado sobre: 1888-81

**Comentarios:** De este cuadro hizo Moreno dos versiones, una de las cuales fue presentada al salón de París en 1880

Matías Moreno.  
Dibujos.



LA RÉPÉTITION A L'ORGUE.  
Dessin de Matias Moreno, d'après son tableau. (Salon de 1880)



Dibujo a tinta para del cuadro *Ensayo al órgano*, realizado por Matías Moreno para la revista francesa *L'Art*, donde fue publicado junto con otros autores que habían obtenido medalla.

Tinta sobre papel  
Fechado sobre 1880-81

**Comentarios:** Esta es una de las dos versiones del cuadro que realizó el pintor. Una de ellas fue adquirida por el Estado con destino al Museo de la Trinidad y se encuentra actualmente en la Audiencia de Albacete.





Estudio de arquitectura románica; abajo: Ideas preliminares para el díptico de la Academia de Infantería con las figuras de San Fernando y San Hermenegildo. A la derecha, San Fernando.

El inferior 26,4 x 20,9 cm. La imagen derecha: 26,4 x 20,9 cm

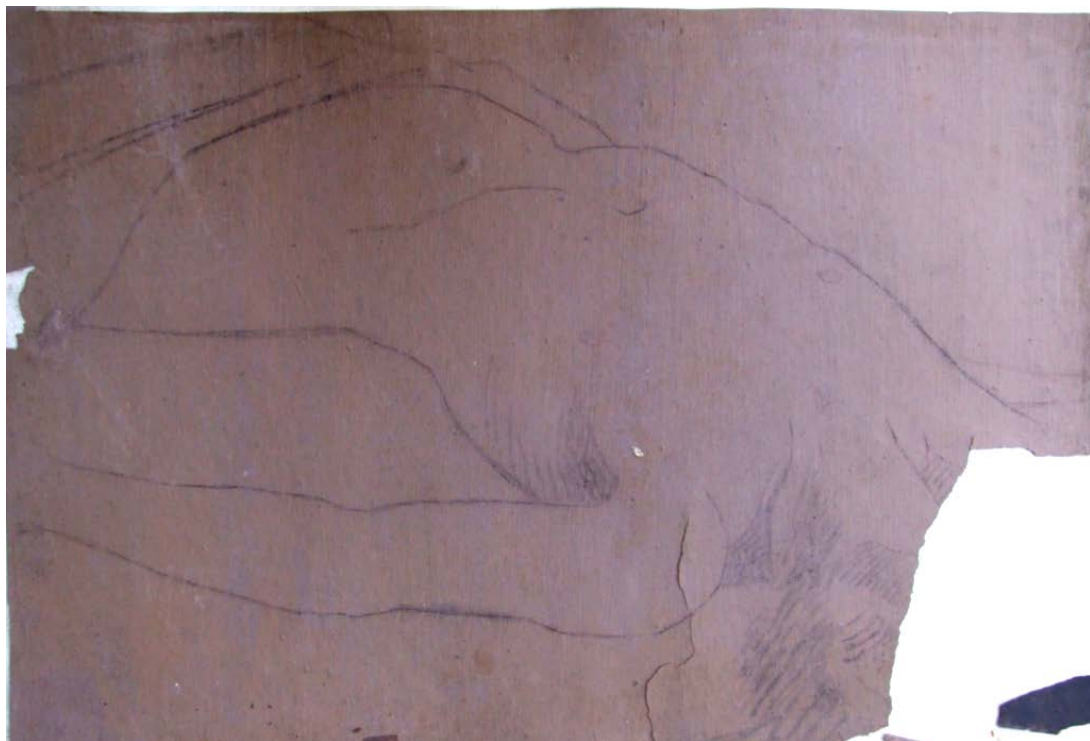
En ambas lápiz de grafito sobre papel y en la derecha, grafito y tinta.

Fechado sobre 1886

**Comentarios:** El segundo dibujo está realizado en el reverso de una esquila. Estas figuras están pensadas para el díptico que iba a servir de cerramiento a la capilla del Alcázar cuya restauración finalizó en 1887 .

Bibliografía: Francisco Martín Arrúe y Eugenio de Olavarría y Huarte, *Historia del Alcázar de Toledo. Con un artículo necrológico del general Eduardo Fernández San Román Por D. José Gómez de Arteche*. Madrid, Imprenta de Infantería de Marina. 1889, pp. 175-76.

Matías Moreno.  
Dibujos.



Boceto y dibujo preparatorio para *Un naufrago de la vida*.  
Grafito sobre papel  
Fecha: s/f.





Dibujo a tinta del retrato de su hija María, realizado por Matías Moreno para la revista francesa L'Art, donde fue publicado junto con otros autores que habían obtenido medallas.

Tinta sobre papel

Fecha: 1880-81

**Comentarios:** Esta es una de las dos versiones del cuadro que realizó el pintor, ésta más seria y académica y otra que se conoce sólo por una fotografía realizada por el propio artista.

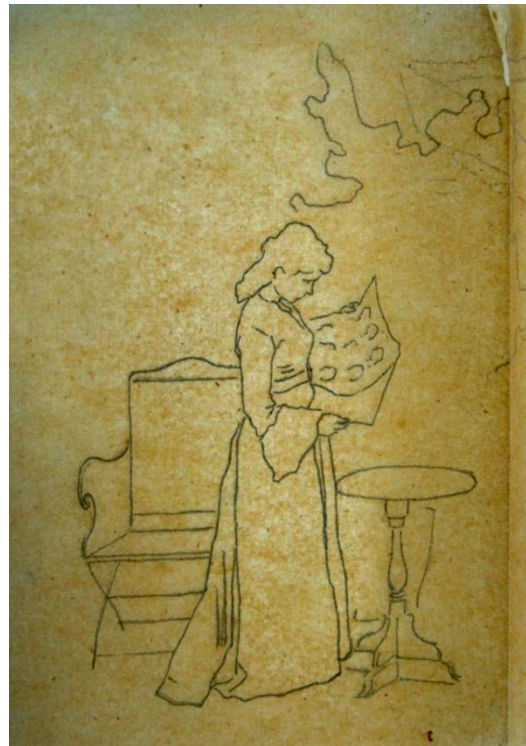
Dibujo para el cuadro *Junto al Arroyo*  
37 x 19,5 cm.  
Lápiz de grafito sobre papel cebolla  
Fechado sobre 1880-81

**Comentarios:** se conserva una de las versiones que hizo Matías Moreno, pero el original está en paradero desconocido.



Dama leyendo en el jardín.  
13,5 x 9 cm.  
Lápiz sobre papel de calco.  
Fechado sobre 1880-90

**Comentarios:** Se trata de un dibujo preparatorio para un cuadro, que actualmente se desconoce. La indumentaria de la dama retratada puede aproximarnos a la cronología. La vegetación indicada al fondo nos introduce en el tema del retrato femenino en el jardín tan querido para Moreno.

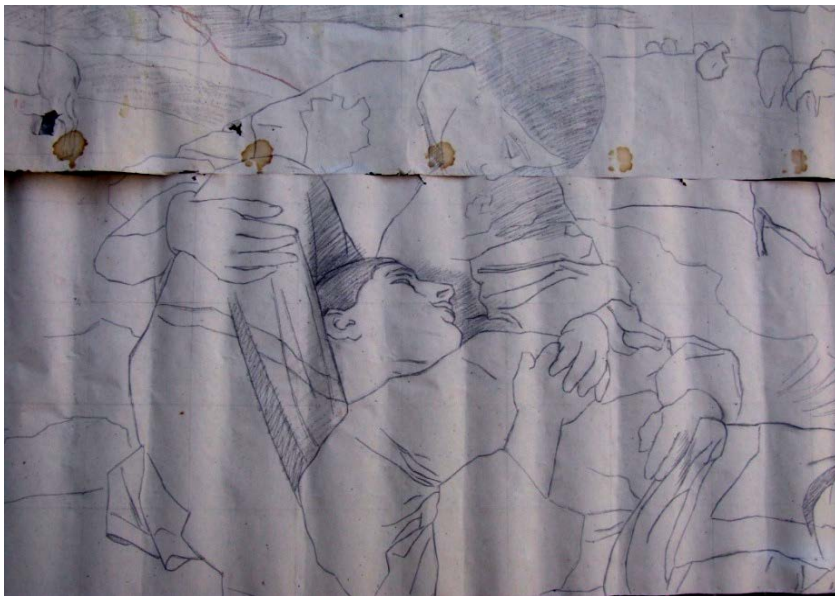


Matías Moreno.  
Dibujos.



Dos apuntes para el retrato ecuestre de María Moreno  
22,8 x 16,8 cm.  
lápiz sobre papel.  
Fechado: sobre 1890-91.

**Comentarios:** Estos esbozos de Moreno están hechos rápidamente *in situ* buscando una iconografía definitiva para el retrato ecuestre de su hija, que presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes en 1892. Un año más tarde fallecía su hija.



Pareja de pastores dibujo preparatorio para "*Lejos de la ciudad*".  
Grafito sobre papel  
Fechado en 1898.

# Caricaturas y Retratos



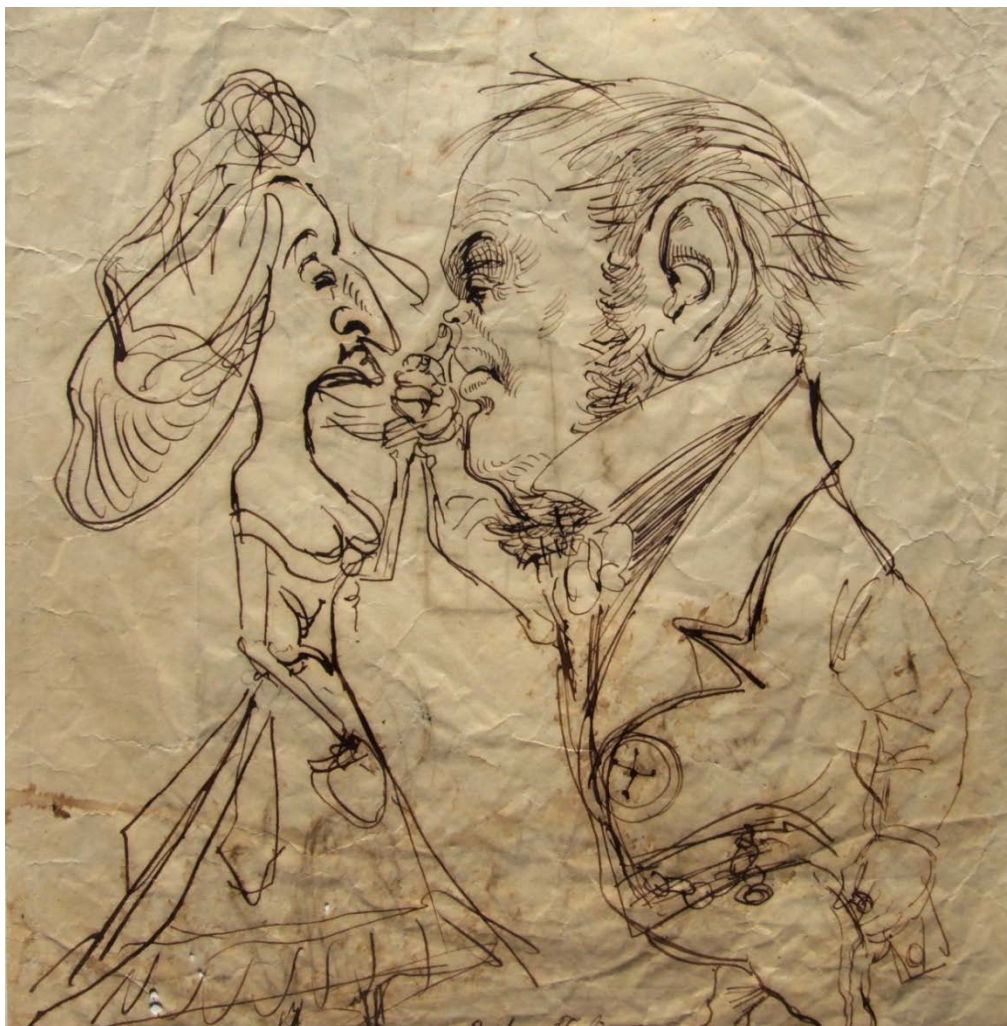
Caricatura de violinista, que  
posiblemente sea su cuñado Luis  
Martín.  
21,4 x 16 cm.  
Grafito y tinta sobre papel  
Fechado sobre 1862-64



Caricatura de músico con grandes  
orejas y sombrero de copa, tocando  
un instrumento de viento.  
15 x 12 cm .  
a la izquierda, grafito y tinta sobre  
papel y a la derecha, lápiz de  
grafito.  
Fechado sobre 1864.



Matías Moreno.  
Dibujos.



Caricatura de sus suegros, Mariano Martín Salazar y Antonia Campos Zoco.  
26,6 x 21 cm  
Tinta sobre papel  
Fechado: sobre 1862.





Autorretrato  
22,5 x 16,5 cm  
Grafito sobre papel.  
Fechado: sobre 1862-68.



Autorretrato de perfil  
25 x 15 cm  
lápiz de grafito sobre papel.  
Fechado: sobre 1868-70.

**Comentarios:** este dibujo forma parte de un cuaderno de apuntes; posiblemente fue realizado a partir de una fotografía





Retrato oval de su cuñada Carmen Martín Campos.  
12,5 x 9,5 cm.  
Tinta sobre papel.  
Fechado: sobre 1860-65.

**Comentarios:** Moreno tenía gran cariño a su cuñada; realizó al menos tres retratos de ella: uno –desconocido– que presentó en la Exposición Nacional de 1864 y este dibujo a lápiz fechado en 1862.



Primer retrato de su prometida Josefa Martín Campos.

11,2 x 16,5 cm.

Lápiz sobre papel.

No está firmado; solo lleva la fecha en el áng. Inf. der. 30 de enero de 1862

**Comentarios:** Dibujo realizado en una libreta de estudio, en la que realiza bocetos y apuntes, además de ejercicios de dibujo. En estos primeros años Josefa era su asidua modelo: los primeros retratos a lápiz están firmados en Madrid en noviembre de 1862 y más tarde dos retratos al carboncillo en 1865, uno con el rostro de perfil y otro con una visión escorzada, realmente espléndidos.



Retrato de su prometida Josefa Martín Campos.

11,2 x 16,5 cm.

Grafito sobre papel

No está firmado; solo lleva la fecha en el áng. inf. der. Febrero 1862.

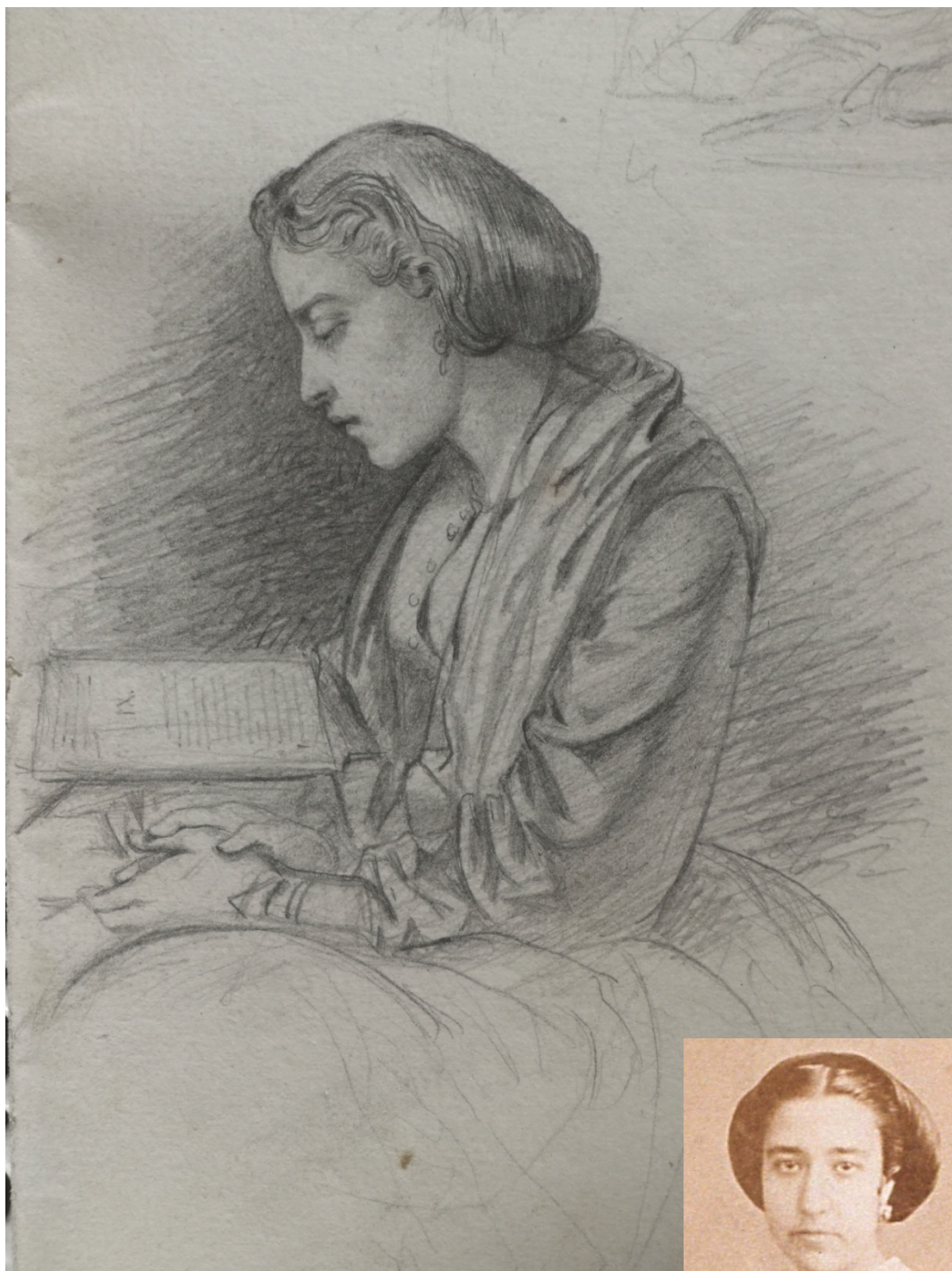
**Comentarios:** Moreno debió conocer a Josefa sobre 1860. A partir de este momento casarse se convirtió en el objetivo de su vida, como recuerdan sus contemporáneos.



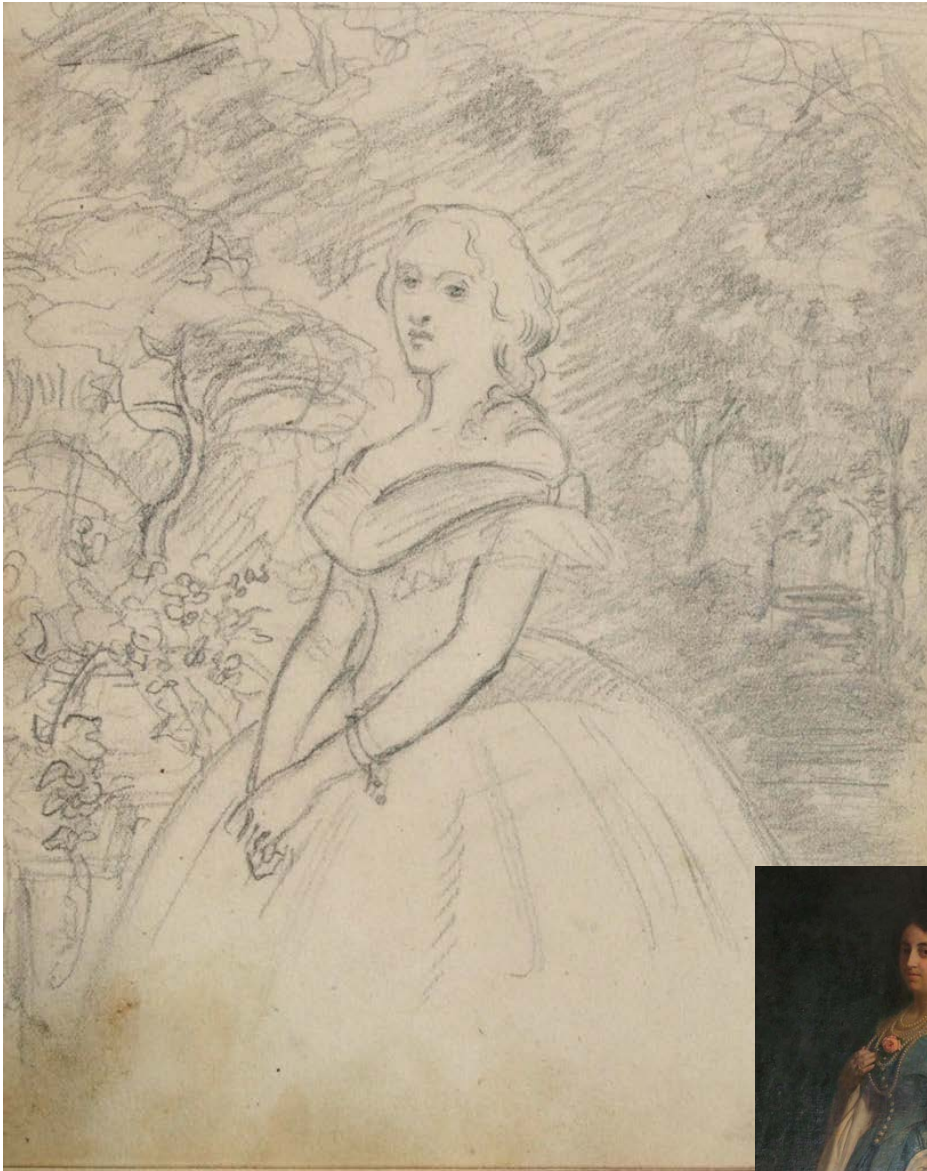


Retrato de mujer (posible retrato de su cuñada, Carmen Martín)  
22,7 x 17 cm.  
Grafito sobre papel  
Fechado: sobre 1862-68





Retrato de mujer. (Podría tratarse de su cuñada Carmen)  
22,5 l x 16,8 cm.  
Grafito sobre papel  
Fechado sobre 1862-68



Boceto para el retrato de Josefa Martín Campos, con fondo de paisaje.

25 x 15 cm

Grafito sobre papel

Fechado sobre 1863-1864.

**Comentarios:** forma parte de un cuaderno de esbozos; seguramente el joven Matías Moreno buscaba una fórmula para realizar el retrato de su prometida. El definitivo lo presentó en 1864 ganando una tercera medalla; aunque eliminó el fondo de paisaje, mantuvo a la modelo en una pose similar.





Retrato de su futura esposa, Josefa Martín Campos.

48,2 x 31,2 cm

Carboncillo y grafito sobre papel.

Firmado: Matías 31 Octubre 1865.

**Comentarios:** Bellísimo retrato su prometida. Da la impresión de estar realizado como ejercicio de clase. Tiene un gran dominio del dibujo y el volumen a través del juego de luces y sombras creado gracias a la combinación de la dureza del grafito y la leve suavidad del carboncillo.



Retrato de su futura esposa, Josefa Martín Campos y detalle de la firma.

48,2 x 31,2 cm

Carboncillo y grafito sobre papel.

Firmado: 6- Matías Noviembre 1865.

**Comentarios:** Espléndido retrato de tres cuartos de su novia; puede que formase parte de un ejercicio para la Academia, ya que está numerado. El año anterior, Moreno había presentado un gran retrato al óleo a la Exposición Nacional, obteniendo una tercera medalla. En este retrato de gran clasicismo y corrección destaca el claroscuro en el rostro y en el cabello sujeto con una cinta.





Retrato de un bebé.  
Grafito sobre papel.

**Comentarios:** Podría tratarse de un apunte para un retrato de encargo o bien un rápido esbozo para retratar a una de sus dos hijas (María o Isabel)



Miniatura, apunte para retrato femenino.  
48 x 40 mm.

Grafito sobre papel  
Fechado sobre 1864-70.

**Comentarios:** El óvalo está recortado en papel ; las líneas están trazadas con lápiz de grafito esbozando un retrato femenino de tres cuartos



Retrato de su hija María con un pañuelo atado bajo la barbilla.  
31,5x24 cm  
Creta de color sepia sobre papel.  
Fechado sobre 1880.

**Comentarios:** simpático retrato de perfil de su hija María. Por la postura, podría estar tocando el piano, para distraerse de alguna dolencia que la obligaba a llevar un pañuelo atado a la cabeza, protegiendo la garganta y los carrillos.



Retrato de mujer, probablemente de Luisa Escudero.  
63 x 44,5 cm  
Carboncillo  
Firmado: ángulo superior derecho, M. Moreno To, 1888.

**Comentarios:** este bello retrato al carboncillo tiene roto el lateral izquierdo; a pesar de esto, la figura no queda muy afectada. Resuelve el fondo con un tono gris uniforme, en el que destaca el rostro femenino y los pliegues del vestido.

Matías Moreno.  
Dibujos.



Retrato de Luisa Escudero  
57 x 50 cm.  
Carboncillo  
Firmado: M. Moreno, To. 1896

**Comentarios:** Bellísimo y lleno de calidades táctiles





Retrato de Luisa Escudero  
52 x 45 cm.  
Carboncillo  
Firmado: M. Moreno, To. 96. (áng. sup. der.)

**Comentarios:** Extraordinario retrato, pareja del anterior. La captación de las luces y sombras





Retrato de su hijo político Enrique Villalba Escudero

62,2 x 47,5 cm

Carboncillo

Firmado: Una lección a mi queridísima discípula María Villalba, M. Moreno, To. Diciembre 1899.

**Comentarios:** Dedica este fabuloso retrato a María Villalba, por aquellos entonces alumna suya, que se convertirá en hija al casarse con Luisa Escudero en 1904. El retratado, Enrique, tras estudiar en el colegio de Huérfanos de Infantería, ingresó en la Academia toledana para seguir la carrera militar.

Apuntes y esbozos de temas  
desconocidos para futuros cuadros.

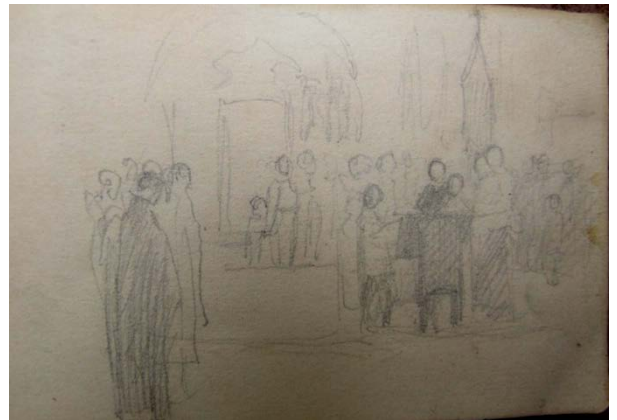
Matías Moreno.  
Dibujos.



Estudio para un cuadro costumbrista  
10,9 x 16,1 cm  
Grafito sobre papel  
Fechado sobre 1870-78.

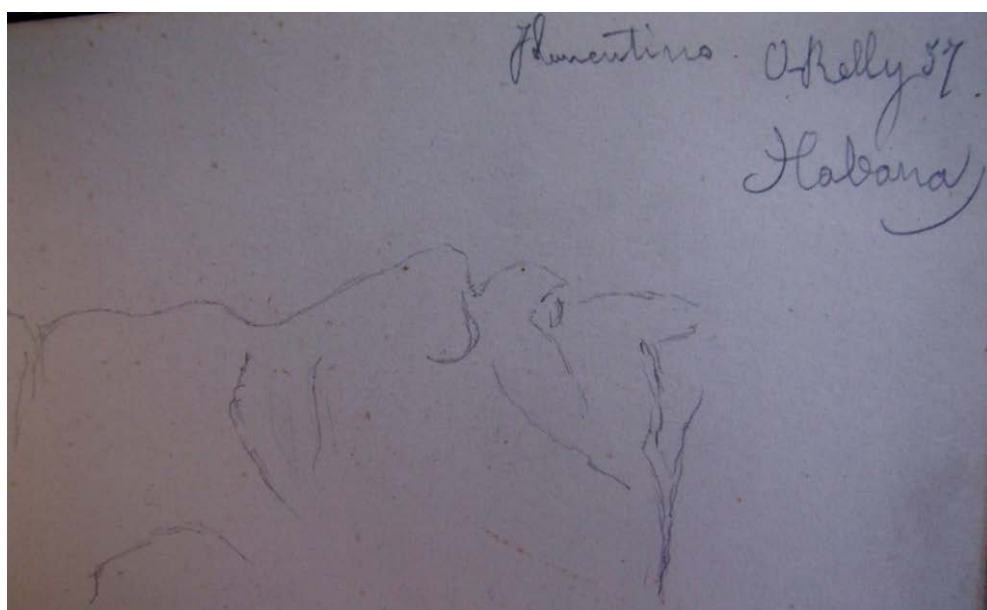


Interior de iglesia con figuras.  
15,8 x 10,8  
Grafito sobre papel



Dos estudios para un cuadro religioso. Procesión.  
8 x 14 cm  
Grafito sobre papel  
Fecha:do sobre 1870-78.

Matías Moreno.  
Dibujos.



Bocetos  
Grafito sobre papel  
Fechado sobre s/f.



Matías Moreno.  
Dibujos.

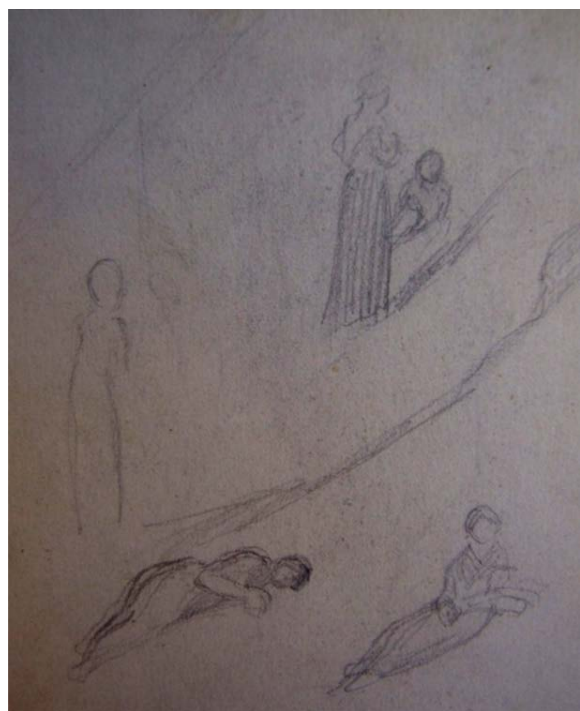


Boceto de niñas  
Grafito sobre papel

Apunte del natural. Podría tratarse de su hija María en el jardín.  
8 x 14 cm.  
lápiz sobre papel.  
Fechado sobre 1878-80.

**Comentarios:** Buscando siempre asuntos para sus cuadros, Moreno realiza un estudio del movimiento a la vez que capta de forma abreviada las principales líneas del contorno de la pequeña modelo.

Matías Moreno.  
Dibujos.



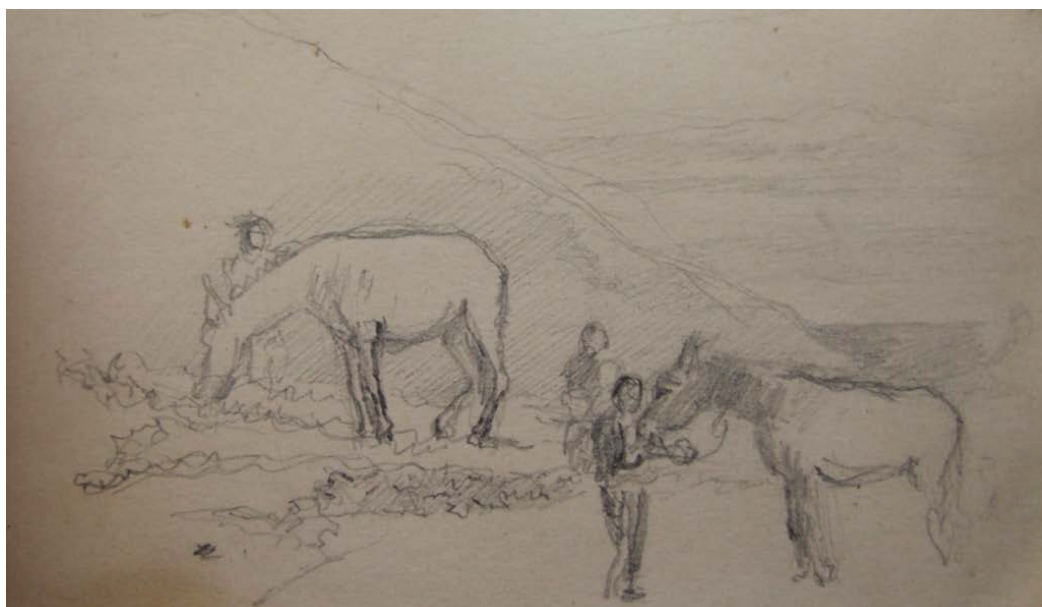
Arriba, Caricatura de hombre leyendo. Niña con su madre. Abajo, Estudios y bocetos varios sobre figuras femeninas en diferentes posturas. A la derecha escena de mujer lavando en el río.

8 x 14 cm

Grafito sobre papel

Fecha: 1878-1889

Matías Moreno.  
Dibujos.



Bocetos y estudios preparatorios para cuadros  
8 x 14 cm  
Grafito sobre papel  
Fecha: 1878-1889



Matías Moreno.  
Dibujos.



Boceto para cuadro  
8 x 14 cm  
Fecha: s/f.  
Grafito sobre papel





Boceto para cuadro costumbrista

8 x 14 cm

Fecha: s/f.

Grafito sobre papel

**Comentarios**



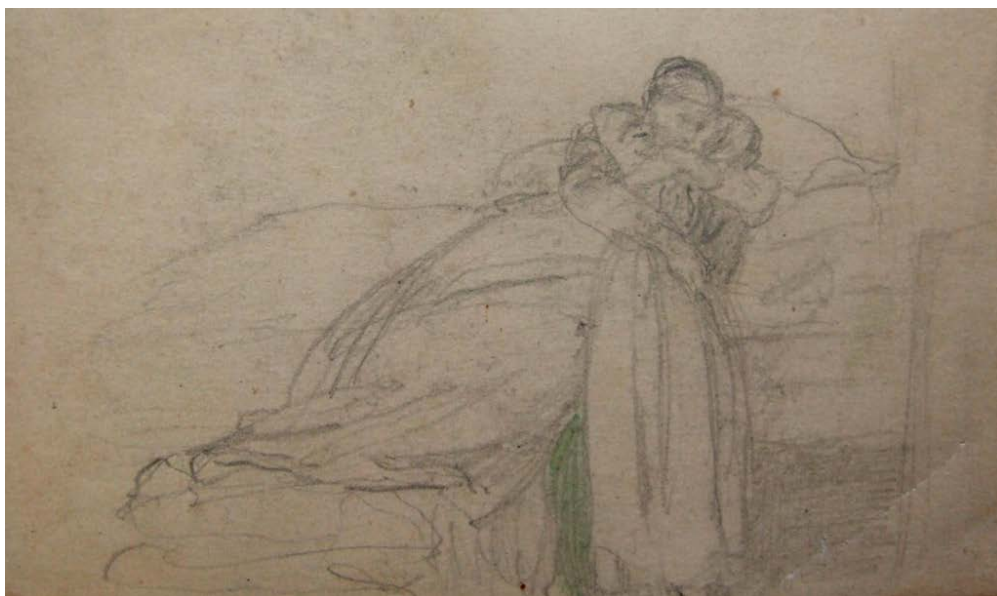
apunte para cuadro de madre e hija mendigando.

8 x 14 cm.

Grafito sobre papel de calco

Fecha: s/f.

**Comentarios:** Se ve un solado a base de ladrillos que forman un dibujo de espiga y dos macetas con altas plantas. En la pared un zócalo de azulejos y una columna toscana con una ventana enrejada al fondo. Moreno realizaba este tipo de dibujos sobre calco para pasarlos directamente a la superficie preparada de una tabla, mediante repasado con papel de calco, obteniendo así las líneas principales del dibujo.



apunte para cuadro de madre e hija mendigando.

8 x 14 cm.

Grafito sobre papel de calco

Fecha: s/f.

**Comentarios:** Se ve un solado a base de ladrillos que forman un dibujo de espiga y dos macetas con altas plantas. En la pared un zócalo de azulejos y una columna toscana con una ventana enrejada al fondo. Moreno realizaba este tipo de dibujos sobre calco para pasarlos directamente a la superficie preparada de una tabla, mediante repasado con papel de calco, obteniendo así las líneas principales del dibujo.





apunte para cuadro de madre e hija

8 x 14 cm.

Fecha: s/f.

Grafito sobre papel de calco.

**Comentarios:** Se ve un solado a base de ladrillos que forman un dibujo de espiga y dos macetas con altas plantas. En la pared un zócalo de azulejos y una columna toscana con una ventana enrejada al fondo. Moreno realizaba este tipo de dibujos sobre calco para pasarlos directamente a la superficie preparada de una tabla, mediante repasado con papel de calco, obteniendo así las líneas principales del dibujo.





apunte para cuadro de madre e hija mendigando.

8 x 14 cm.

Fecha: s/f.

Grafito sobre papel de calco

**Comentarios:** Se ve un solado a base de ladrillos que forman un dibujo de espiga y dos macetas con altas plantas. En la pared un zócalo de azulejos y una columna toscana con una ventana enrejada al fondo. Moreno realizaba este tipo de dibujos sobre calco para pasarlos directamente a la superficie preparada de una tabla, mediante repasado con papel de calco, obteniendo así las líneas principales del dibujo.



Bocetos de escenas costumbristas  
Grafito sobre papel de calco  
Fecha: s/f.



Bocetos para el tema de las inundaciones del desastre del río Amarguillo

Grafito sobre papel de calco

Fecha: s/f.

**Comentarios:** Moreno quizá pensó en realizar alguna obra con el tema de las inundaciones; compró a Casiano Alguacil la serie de fotografías tomadas tras el desastre del río Amarguillo de Consuegra en 1891.





Bocetos para el tema de las inundaciones del desastre del río Amarguillo

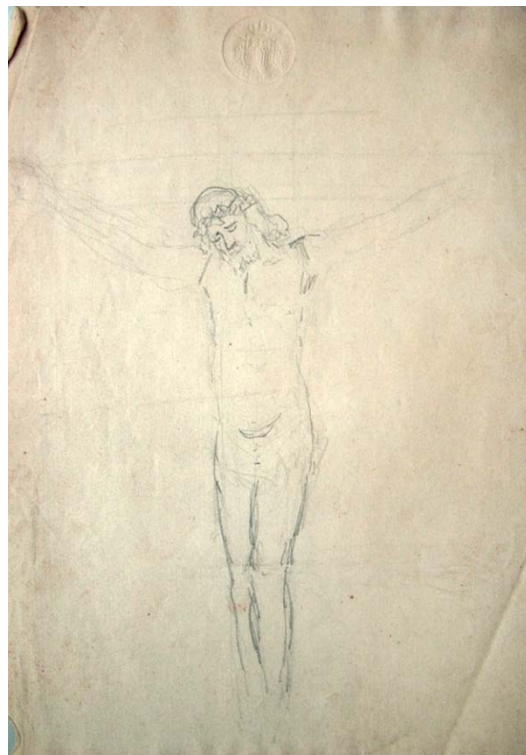
8 x 14 cm.

Grafito sobre papel

Fecha: s/f.

**Comentarios:** podría tratarse de temas relacionados con la inundación desastrosa provocada al desbordarse el río Amarguillo en Consuegra en 1891.

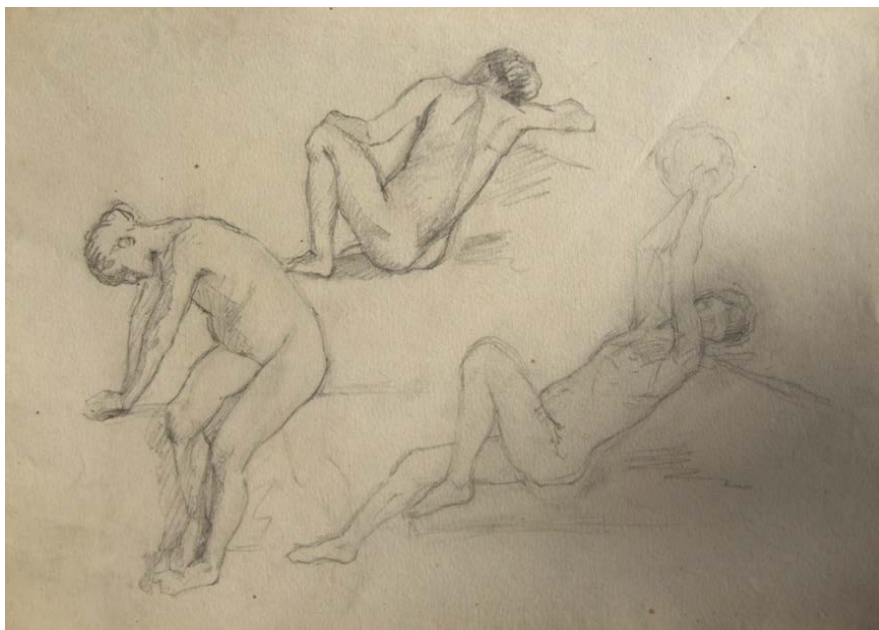




Bocetos temática religiosa  
Grafito sobre papel de calco  
Fecha: s/f.



Mujer jugando a las cartas  
Grafito sobre papel de calco



apunte con tres desnudos femeninos

22,5 x 31,5 cm.

Lápiz de grafito sobre papel

Fecha: s/f

**Comentarios:** este es prácticamente el único desnudos femeninos realizado por Moreno.

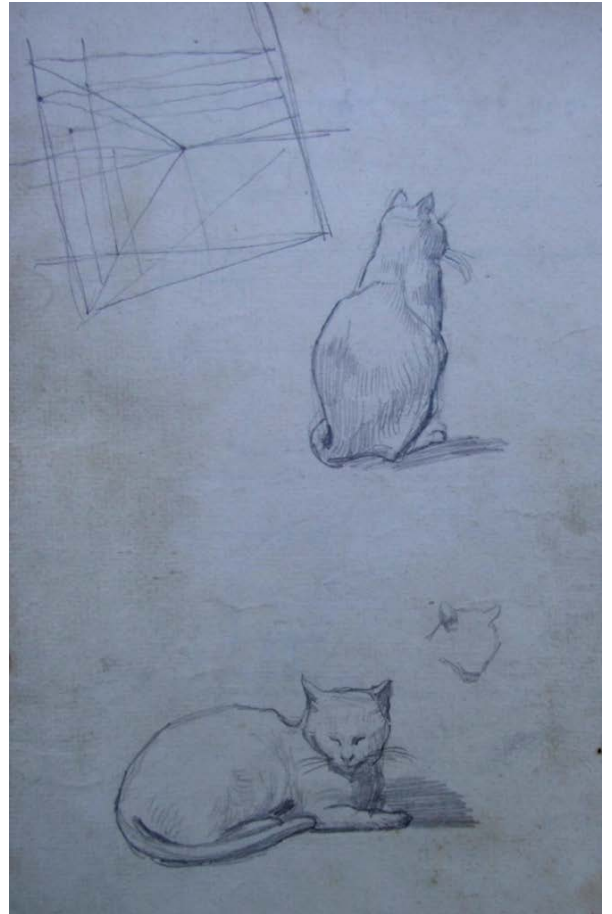
apunte con tres figuras femeninas mirándose en un estanque

22,5 x 31,5 cm.

Lápiz de grafito sobre papel

Fecha: s/f

**Comentarios:** este es prácticamente el único desnudos femeninos realizado por Moreno.



Vista de un Patio y bocetos de gatos  
Grafito sobre papel de calco  
Fecha: s/f.

**Comentarios:** Se ve un solado a base de ladrillos que forman un dibujo de espiga y dos macetas con altas plantas. En la pared un zócalo de azulejos y una columna toscana con una ventana enrejada al fondo. Moreno realizaba este tipo de dibujos sobre calco para pasarlos directamente a la superficie preparada de una tabla, mediante repasado con papel de calco, obteniendo así las líneas principales del dibujo.





apunte con la figura de Minerva

31,5x22,5 cm. y 8 x 14 cm.

Lápiz de grafito sobre papel

Fecha: s/f

**Comentarios:** la diosa Minerva (Atenea) ataviada con casco y ligero vestido plisado, está inclinada tocando la flauta. A sus pies una lechuza símbolo de la diosa. Según el mito Atenea, diosa de la sabiduría, de las artes y los oficios, era una virtuosa tocando la flauta. Cierta día, cuando la diosa estaba tocando frente a un río, observó su reflejo en el agua y al ver que sus mejillas se hinchaban y se deformaban sus rasgos, arrojó la flauta horrorizada para no volver a usarla jamás.

Matías Moreno.  
Dibujos.



apunte mujer sacando a una persona del agua.  
31,5x22,5 cm. y 8 x 14 cm.  
Lápiz de grafito sobre papel  
Fecha: s/f



Apuntes para escenas costumbristas y animales de granja  
Grafito sobre papel  
Fecha: s/f.





Apuntes sobre cabras  
Grafito sobre papel  
Fecha: s/f.





Apuntes sobre cabras  
Grafito sobre papel  
Fecha: s/f.

Matías Moreno.  
Dibujos.

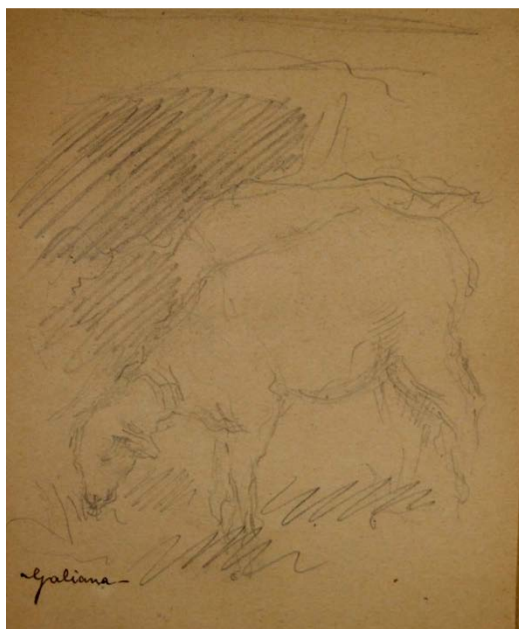


Apuntes del natural sobre cabras  
Grafito sobre papel  
Fecha: s/f.



Apuntes del natural de cabras y pastores  
Grafito sobre papel  
Fecha: s/f.

Matías Moreno.  
Dibujos.



Bocetos escenas pastoriles  
Grafito sobre papel  
Fecha: s/f.



Matías Moreno.  
Dibujos.



Bocetos escenas pastoriles.  
Lápiz de grafito sobre papel  
Fecha: s/f



Bocetos escenas pastoriles.  
Lápiz de grafito sobre papel  
Fecha: s/f





Apuntes del natural de niños  
Grafito sobre papel  
Fecha: s/f.

Matías Moreno.  
Dibujos.



Apuntes del natural de niños  
Grafito sobre papel  
Fecha: s/f.



Matías Moreno.  
Dibujos.



Apuntes del natural de niños  
Grafito sobre papel  
Fecha: s/f.



Bocetos escenas pastoriles.  
Lápiz de grafito sobre papel  
Fechado: s/f



Apuntes de niña con gato  
Grafito sobre papel  
Fechado/f.

# Toledo: apuntes de calles, pueblos, paisajes.



Matías Moreno.  
Dibujos.



Paisaje de casas de Toledo  
22,9 x 14,4 cm.  
Dibujo de grafito sobre tabla aparejada  
Fechado sobre 1870-1880



Paisaje de Toledo  
Grafito sobre papel  
Fechado sobre 1867



Torre de San Justo y Pastor. Toledo

10,9 x 16,1 cm

Grafito sobre papel

Fecha: do s/f.

**Comentarios:** apunte en una libreta

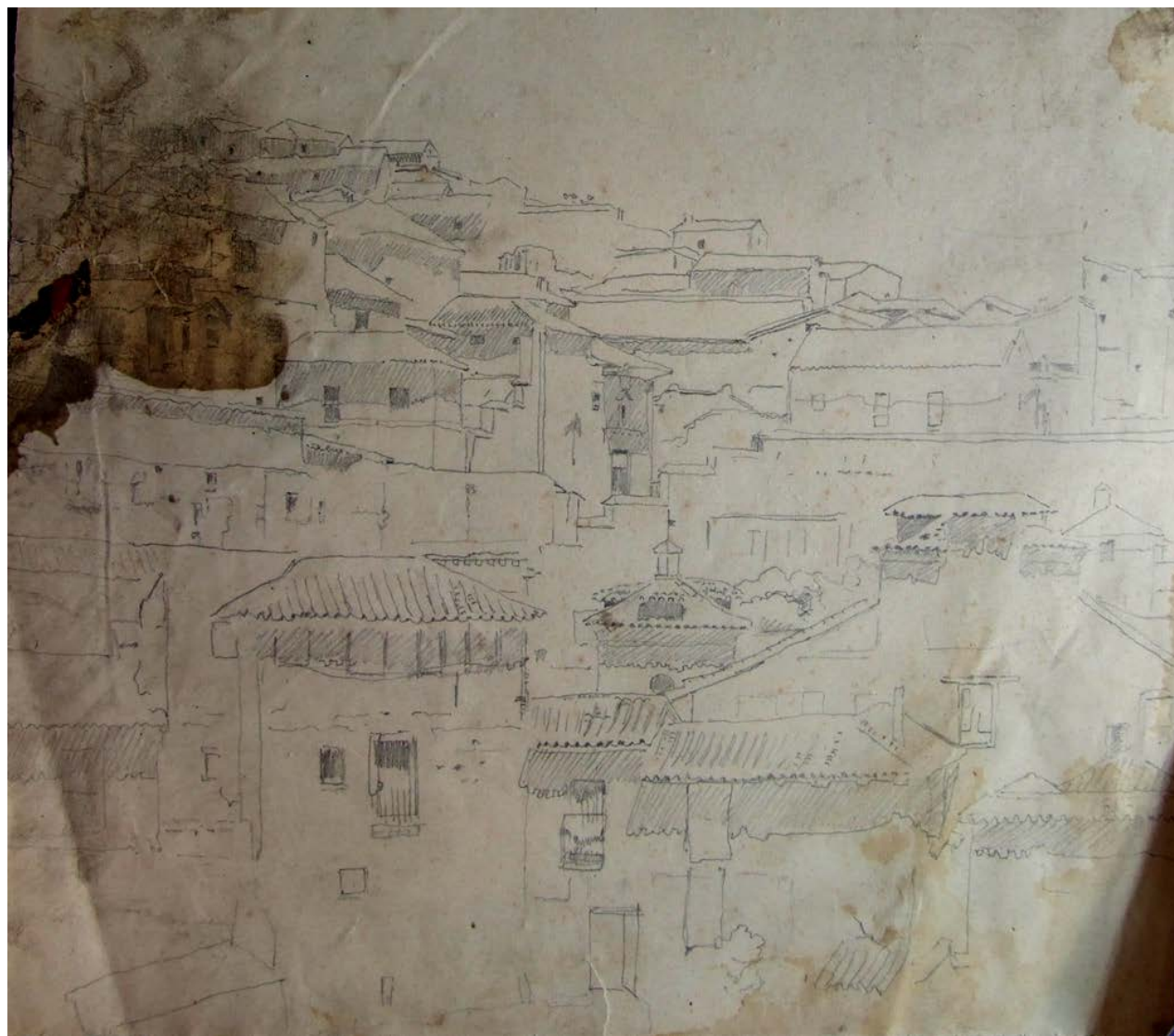




Apuntes sobre el caserío de Toledo  
22x32 cm  
Grafito sobre papel  
Fechado sobre 1870.

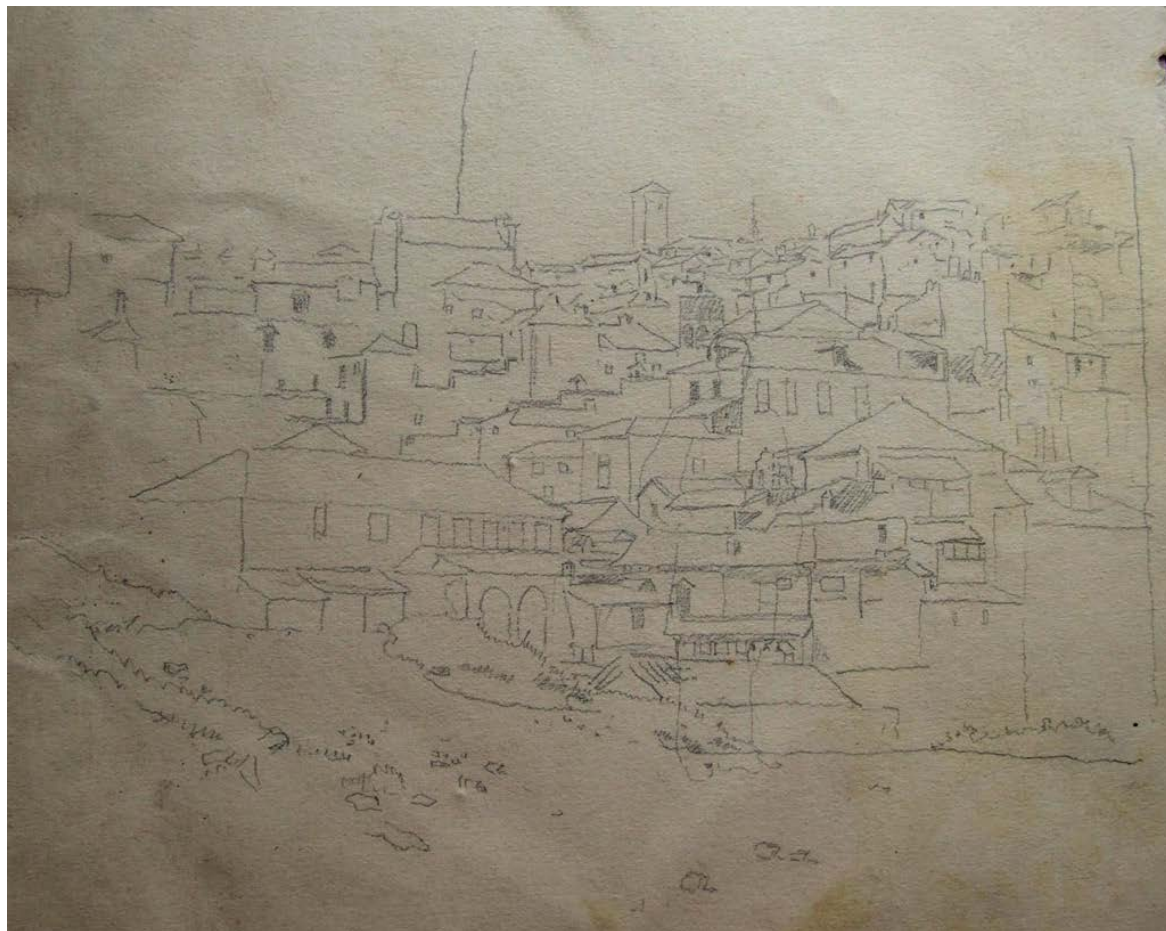


Matías Moreno.  
Dibujos.



Vista de casas de Toledo  
29x22,4 cm  
Grafito sobre papel  
Fechado sobre 1870-78.

Matías Moreno.  
Dibujos.

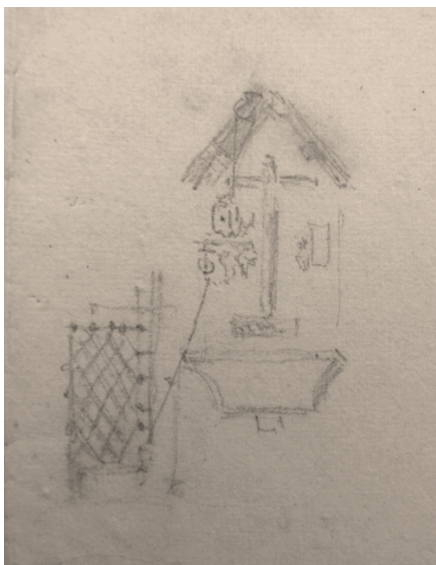


Vista de Toledo desde el río  
29x23,5 cm  
Grafito sobre papel  
Fechado sobre 1870-78.



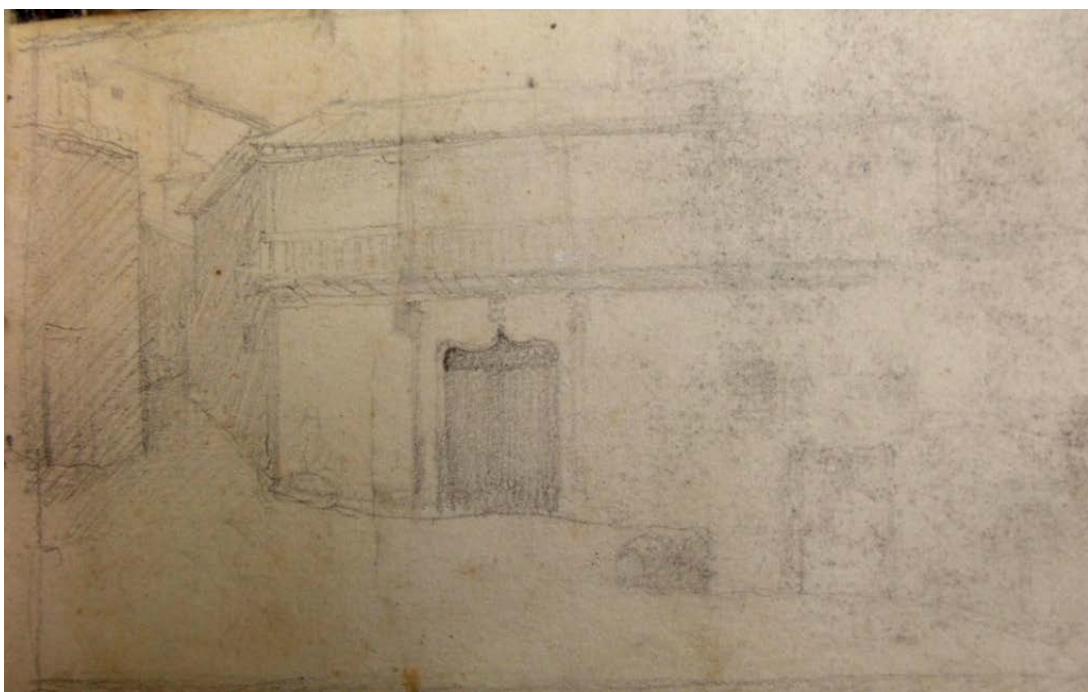
Vista de Toledo desde el río  
8 x 14 cm  
Grafito sobre papel  
Fechado sobre 1870-78.



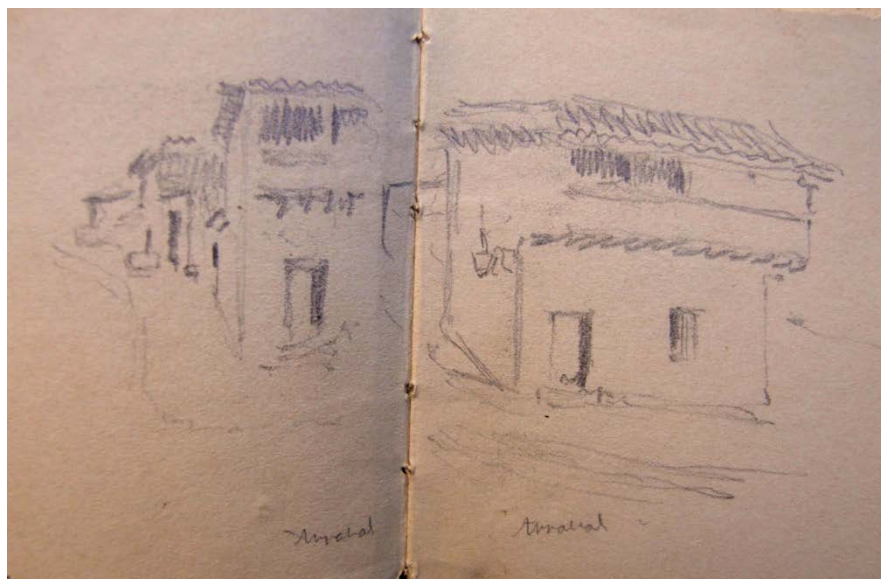


Vista de Toledo desde el río  
8 x 14 cm  
Grafito sobre papel  
Fechado sobre 1870-78.





Detalles de rincones toledanos.  
8 x 14 cm.  
Grafito sobre papel  
s/f.



Calle toledana de San Justo  
Grafito sobre papel  
s/f.

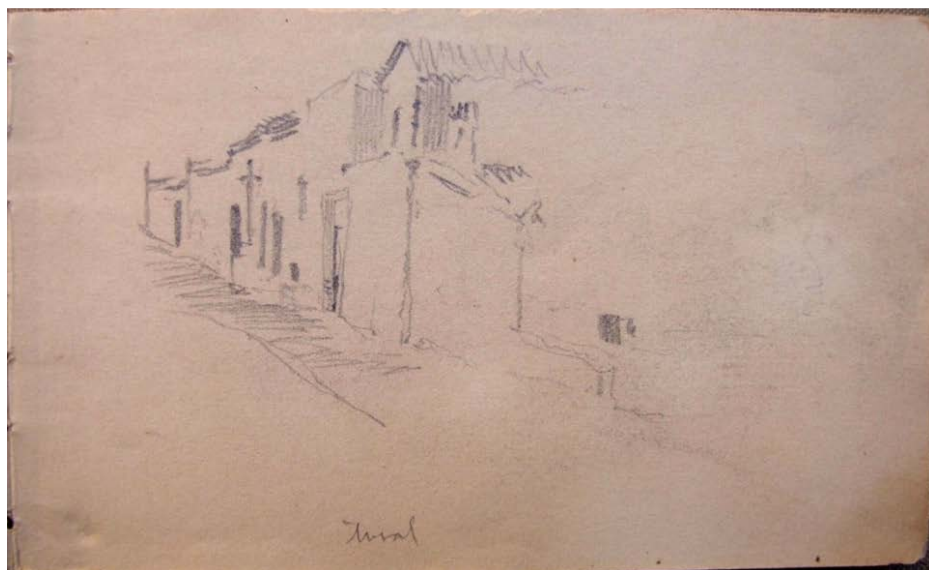
Matías Moreno.  
Dibujos.



Casa toledana  
Grafito sobre papel  
s/f.



Matías Moreno.  
Dibujos.



Paisaje de Toledo  
Grafito sobre papel  
s/f.





Callejón zona del Alcázar, y abajo, esbozo .con arquitecturas de Toledo  
8 x 14 cm.  
Grafito sobre papel

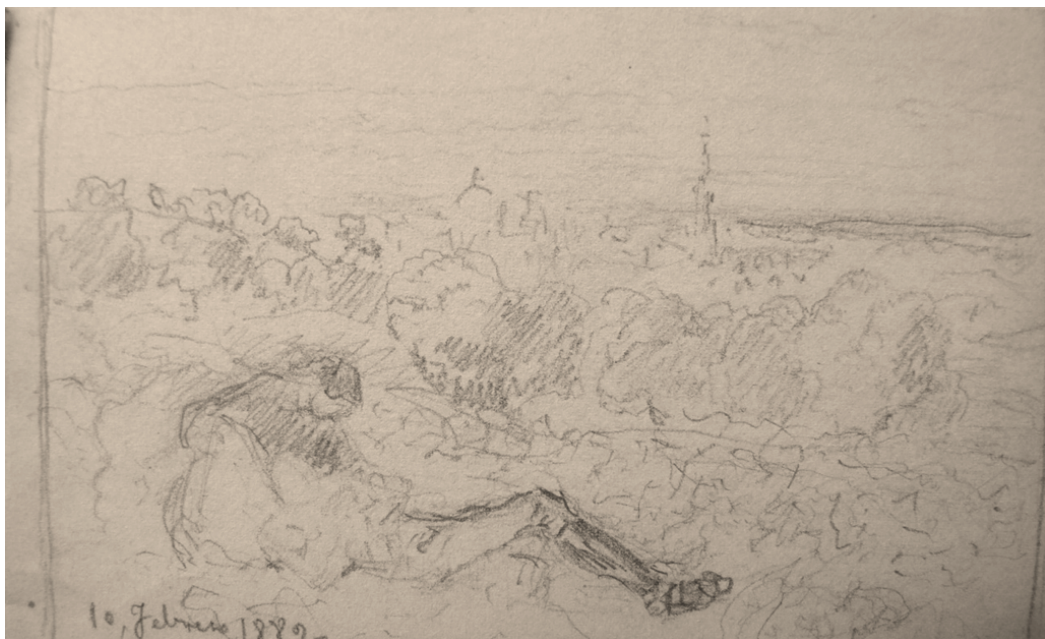
Matías Moreno.  
Dibujos.



Calle de Toledo  
Grafito sobre papel  
s/f.



Matías Moreno.  
Dibujos.



Paisaje  
Grafito sobre papel  
s/f.

Matías Moreno.  
Dibujos.



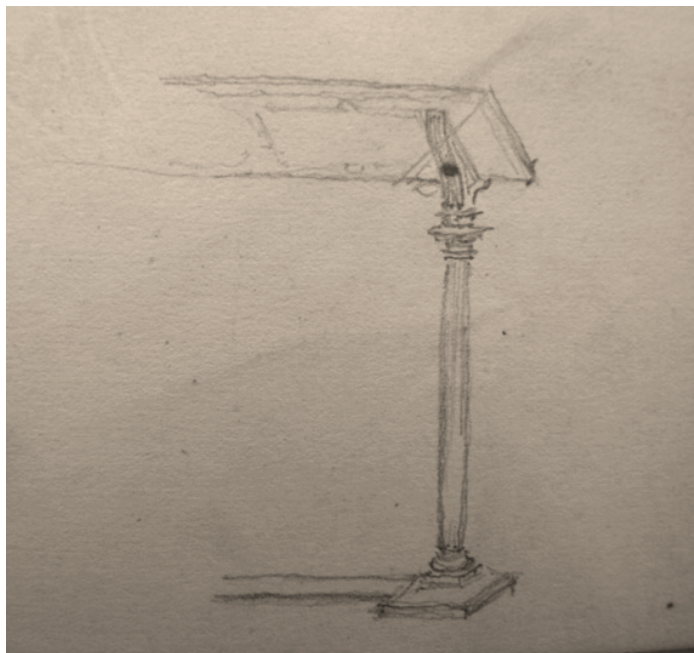
Paisaje  
Grafito sobre papel  
s/f.



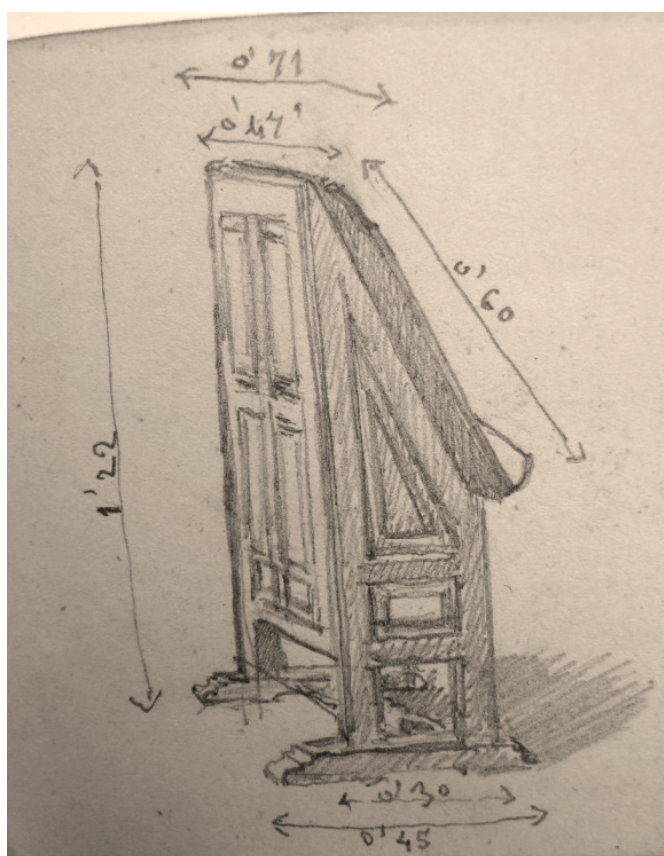
Matías Moreno.  
Dibujos.



Paisajes e interiores de edificios  
Grafito sobre papel  
s/f.



Apuntes de atril  
Grafito sobre papel  
s/f.



Matías Moreno.  
Litografía y Grabado.

# Catálogo de la obra gráfica de Matías Moreno

## Grabados y Litografías





Litografías de Matías Moreno en la obra Recuerdos  
y Bellezas de España  
de Francisco Javier Parcerisa

Tomo 8. Sevilla y Cádiz.

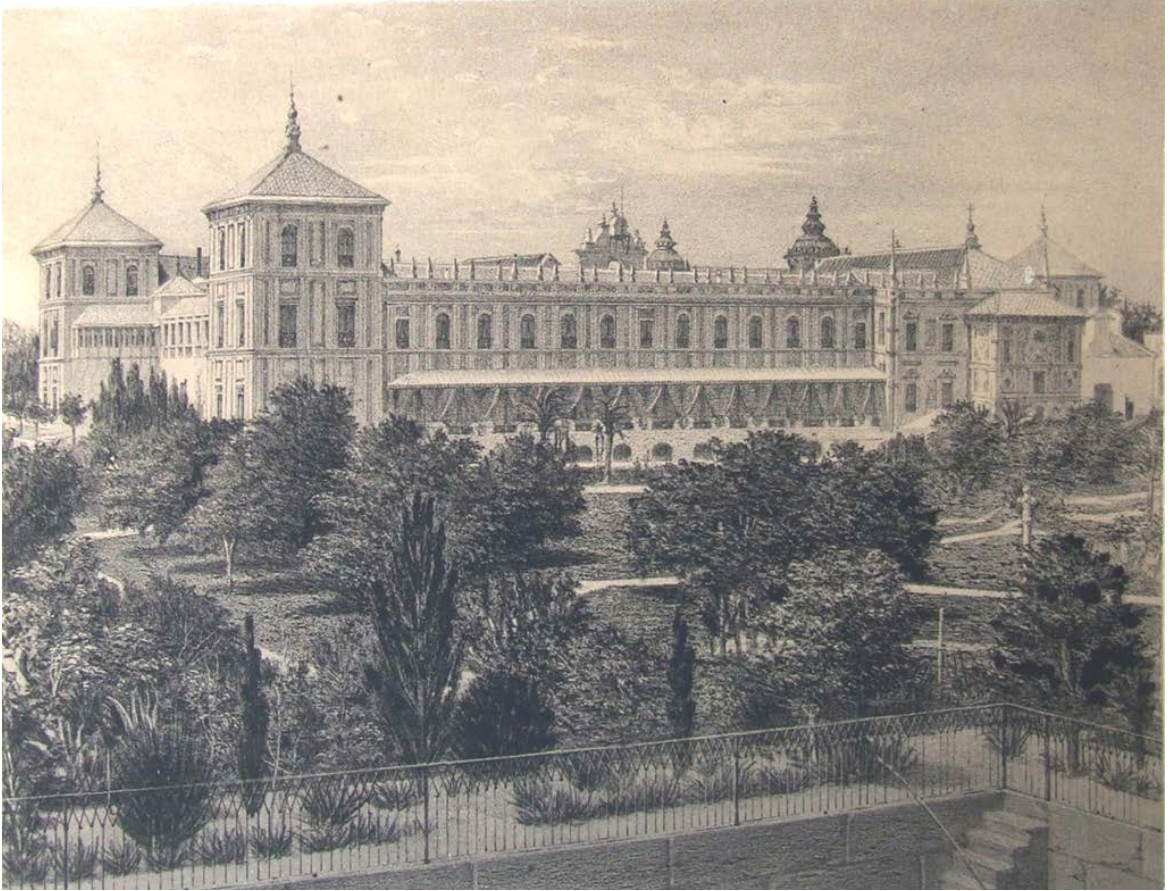
Entre las obras más emblemáticas del Romanticismo español podemos destacar la *España Artística y Monumental* de Jenaro Pérez Villaamil (1842-1850), la *Iconografía Española* de Valentín de Carderera y *Recuerdos y Bellezas de España* de Francisco Javier Parcerisa.

Esta obra apareció entre 1839 y 1865, finalizando su publicación en 1872; se articuló en 11 volúmenes que aparecían por entregas quincenales realizadas en los establecimientos de Barcelona y de Julio Donón en Madrid, que lo imprime sobre 1864.

Francisco Javier Parcerisa i Boada (Barcelona 1803-1876). Extraordinario dibujante, pintor y litógrafo español del Romanticismo; fue uno de los principales difusores del uso del daguerrotipo como modelo para sus dibujos y litografías. En su libro *Recuerdos y Bellezas de España* intentó compendiar los más destacados monumentos del país, dividiéndose la obra en 11 volúmenes que además de las ilustraciones contaban con unos textos donde se daban detalladas descripciones de los edificios históricos, realizadas por algunos de los mejores literatos del momento, siendo la más erudita la realizada por José María Quadrado. En total la obra cuenta con 588 litografías realizadas a partir del natural, daguerrotipos o la ayuda de aparatos ópticos. Parcerisa murió sin acabar la obra, que se completó a los 9 años de su fallecimiento.

Poco se conoce de la personalidad de Julio Donón, prolífico grabador que recibió una mención honorífica en la Exposición Nacional de 1862; tenía un importante establecimiento litográfico en Madrid fundado en 1857 que trasladó más tarde a la calle de la Victoria. Aunque se sabe muy poco de esta litografía, se realizó allí todo el trabajo de la revista *El Arte en España* (1862-70), también *Páginas de la Vida de Jesucristo*, sacadas de la *Historia Universal de Bossuet* (Madrid, Oficina del Semanario Pintoresco e Ilustración, 1850); la *Crónica del viaje de SS MM y Altezas Reales a las Islas Baleares, Cataluña y Aragón en 1860*, de Antonio Flores (M.M. Rivadeneyra Madrid 1861).

También realizó en sus talleres gran parte de otras como la *Historia de la Villa y Corte de Madrid* de Amador de los Ríos y J. de Dios de la Rada (J. Ferrá de Mena, Madrid 1860-1864); la *Galería Universal de Biografías y Retratos* (Elizalde y Cía, Madrid 1867-68) y la *Galería Histórica y Biográfica de las mujeres más notables: desde Eva a nuestros días*, por Manuel González Llana (Elizalde y Cía, 1868).



Palacio de los Srmos. Sres. Duques de Montpensier (tomado desde los Jardines). (Sevilla).  
Inscripciones: a. inf. izdo: lit. do por N. Moreno. a. inf. der: Lit. de J. Donon. Madrid.  
226 x328 mm.  
Litografía  
Fechado: sobre 1865



Hospital de la Caridad. (Sevilla.)

Inscripciones: a. inf. izdo: lit. por M. Moreno.

a. inf.der: Lit. de J. Donon.

328 x 226 mm.

Litografía

Fechado: sobre 1865



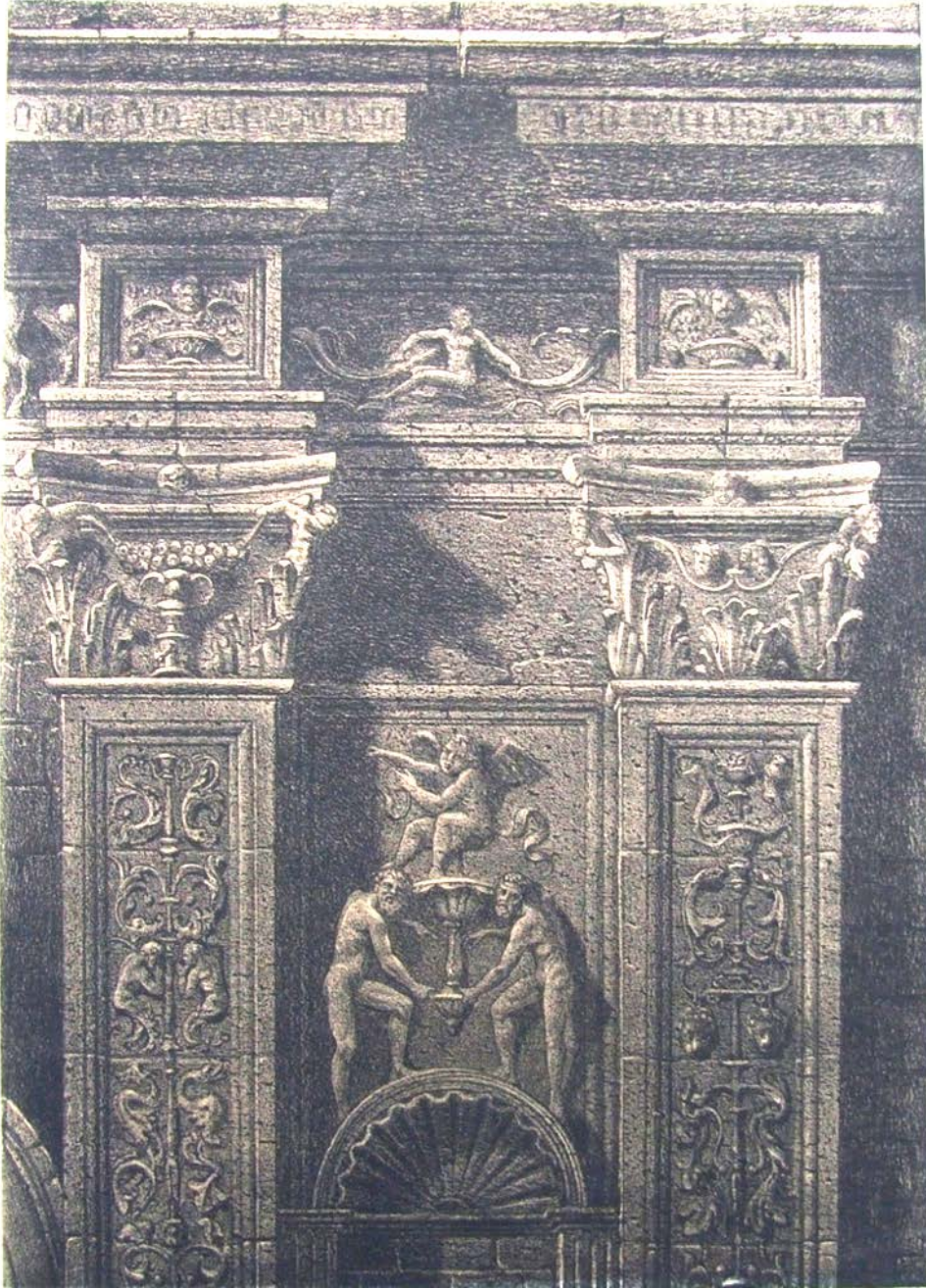


Patio del Hospital de la Caridad . (Sevilla.)  
Inscripciones: a. inf. izdo: lit<sup>o</sup> por M. Moreno.  
a. inf.der: lit. de J. Donon.  
226 x328 mm.  
litografía  
Fechado: sobre 1865



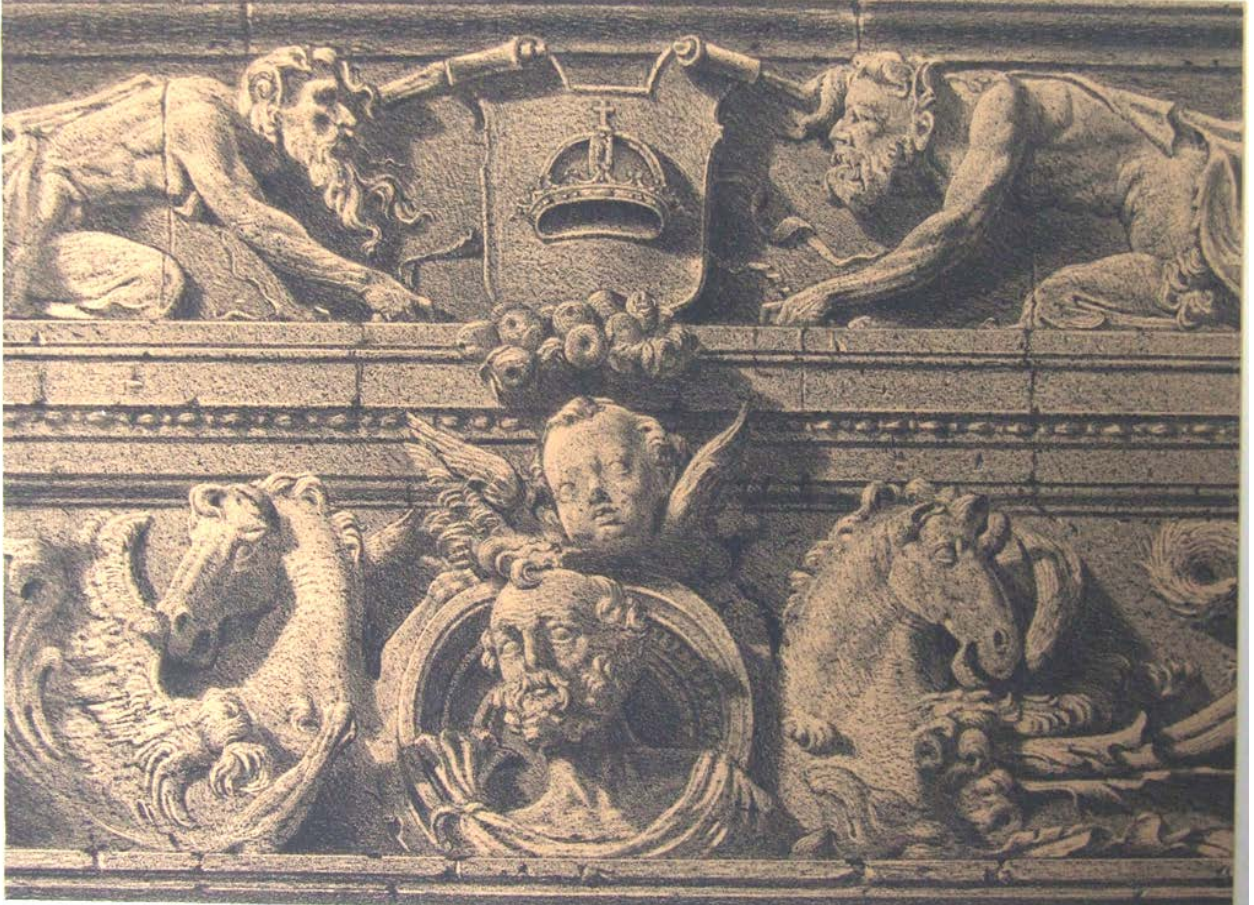


Estatua Romana en la Casa llamada de Pilatos  
Inscripciones: a. inf. izdo: lit<sup>a</sup> por M. Moreno.  
a. inf.der: lit<sup>a</sup>. de J. Donon. Madrid.  
328 x 226 mm.  
Litografía  
Fechado: sobre 1865



Detalles nº 1 de la Casa de Ayuntamiento (Sevilla).  
Inscripciones: a. inf. izdo: lit. por Moreno.  
a. inf.der: Lit de J. Donon. Madrid.  
328 x 226 mm.  
Litografía  
Fechado: sobre 1865





Detalles nº 2 de la Casa de Ayuntamiento (Sevilla).

Inscripciones: a. inf. izdo: Sacado del natural por F.X.B. Parcerisa

a. inf. der: lit. do por M. Moreno. Lit<sup>a</sup>. de J. Donon. Madrid.

226 x 328 mm.

Litografía

Fechada sobre 1865





Fragmento del arco de entrada al Salón de Embajadores. (Alcázar de Sevilla).

Inscripciones: a. inf. izdo: litogr.do por M. Moreno.

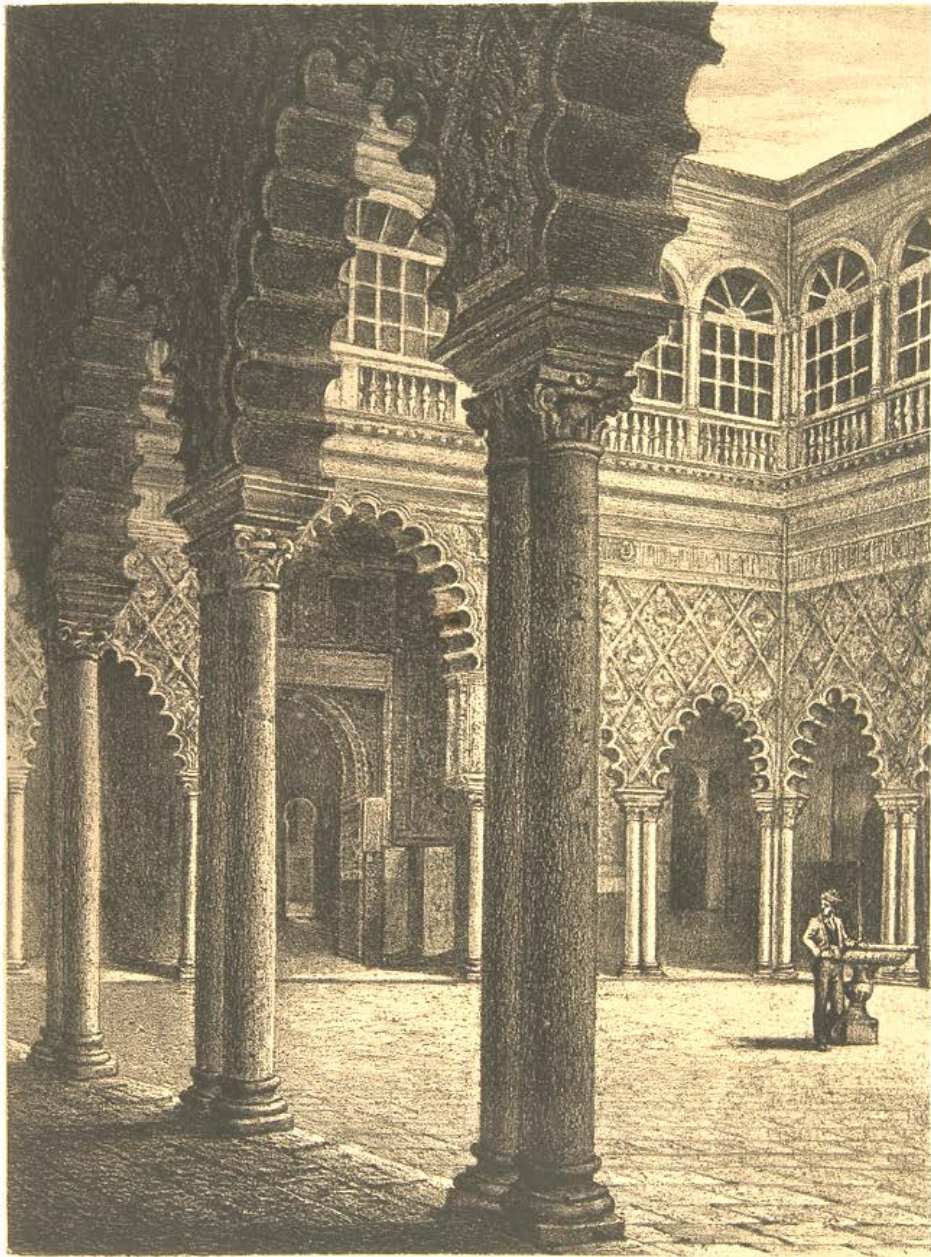
a. inf.der: Lit. de J. Donon, Madrid.

328 x 226 mm..

Litografía

Fechada sobre. 1865





Grabado por M. Moreno.

PATIO DEL ALCAZAR.

Grabado por M. Moreno.

### Patio del Alcázar de Sevilla

Inscripciones: a. inf. izdo: Dibº. del nat.l por F.X. Parcerisa.

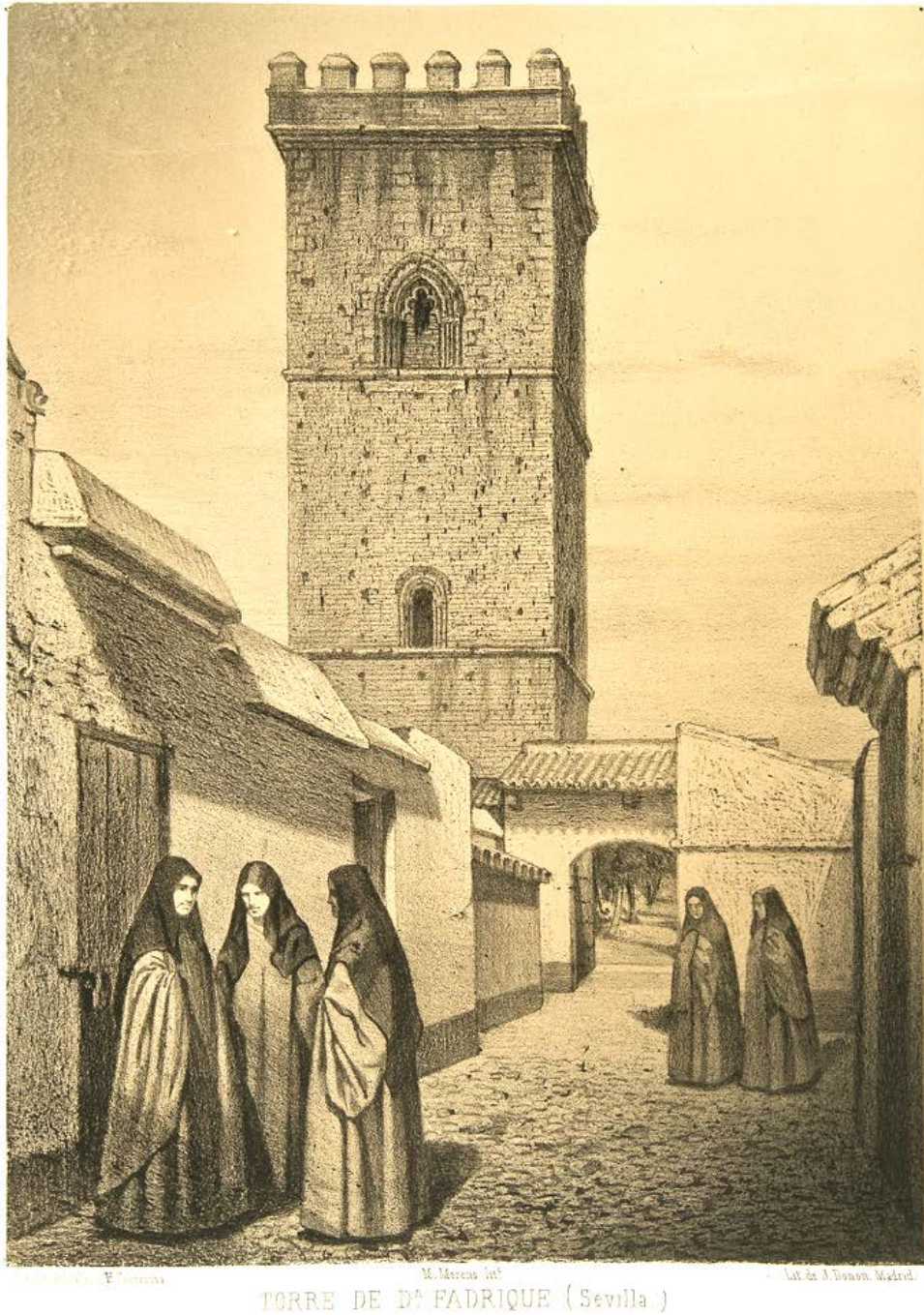
a. inf.der: litº por M. Moreno. Lit. de J. Donon.

328 x 226 mm.

Litografía

Fechada sobre 1865





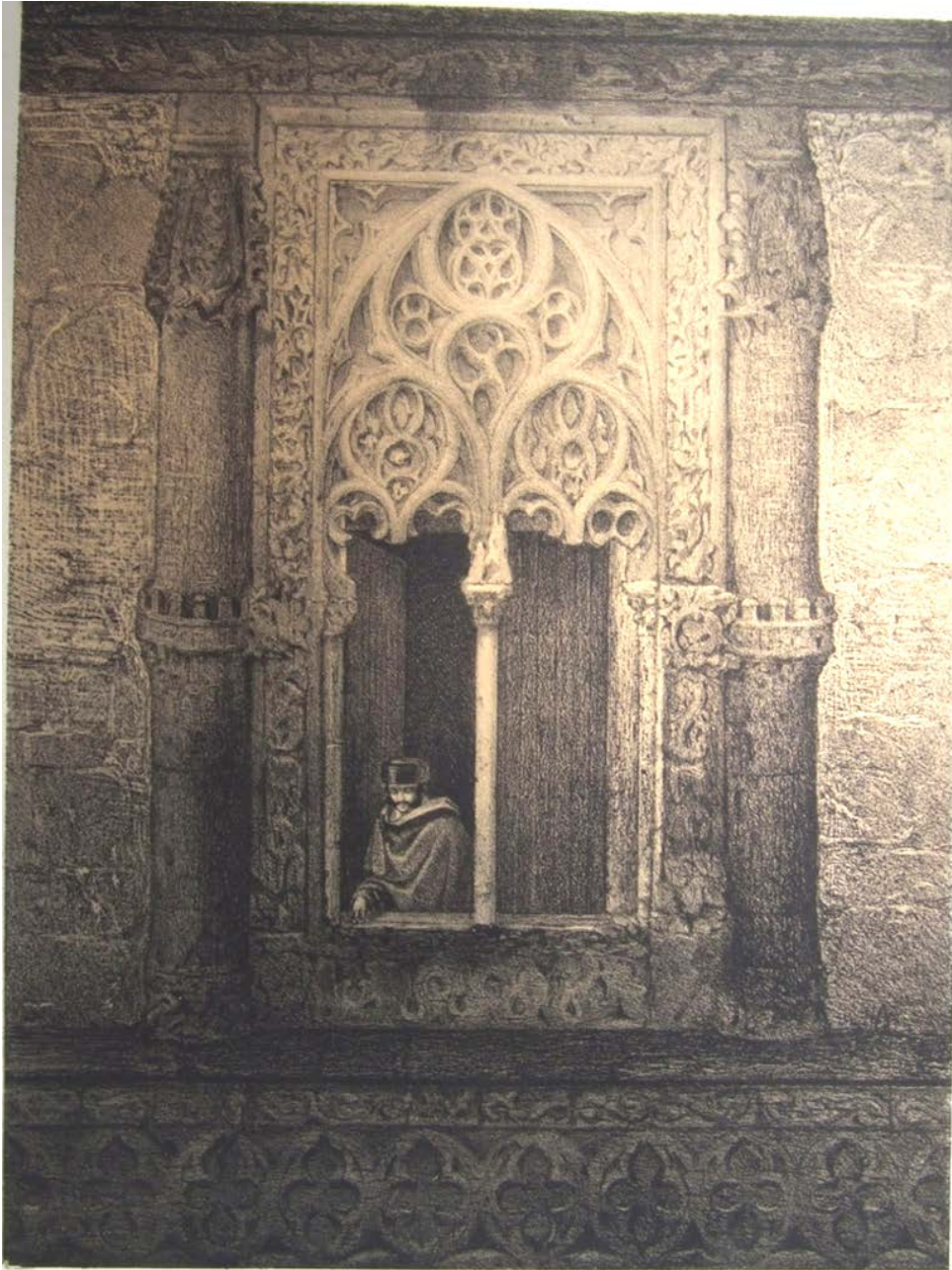
Torre de Dn. Fadrique (Sevilla)

Inscripciones: a. inf. izdo: sacado del nl. por F. Parcerisa.  
a. inf.der: Lit. de J. Donon. Madrid.

328 x 226 mm.

Litografía

Fechada sobre 1865.



Ventana antigua en Arcos de la Frontera

Inscripciones: a. inf. izdo: dibujado del nat.l por f. Parcerisa.

Inf. Centro: Litogra.do por N. Moreno.

a. inf.der: Lit. de J. Donon. Madrid.

328 x 226 mm.

Litografía

Fechado sobre 1865.



Matías Moreno.  
Litografía y Grabado.

Litografías de Matías Moreno en la obra  
*Historia de la Villa y Corte de Madrid.*

Tomo I

por  
José Amador de los Ríos, Juan de Dios de la Rada  
y Cayetano Rosell.

Moreno trabajó también en las ilustraciones del libro *Historia de la Villa y Corte de Madrid* de José Amador de los Ríos, Juan de Dios de la Rada y Cayetano Rosell.

En el tomo I imagina las fisonomías de Fernando I y Ramiro II, reyes de León, en una serie denominada litografía heráldica.

José Amador de los Ríos, Juan de Dios de la Rada y Cayetano Rosell, *Historia de la Villa y Corte de Madrid.* 4 vol. T. 1ª. Madrid 1860-1864. Pp. 137, 145.

Ver en Iconografía Hispana: I-H nº 3155-9 y I-H nº 7626-7.



Matías Moreno.  
Litografía y Grabado.



Don Fernando 1º

Inscripciones: a. inf. izdo: Moreno litog.º

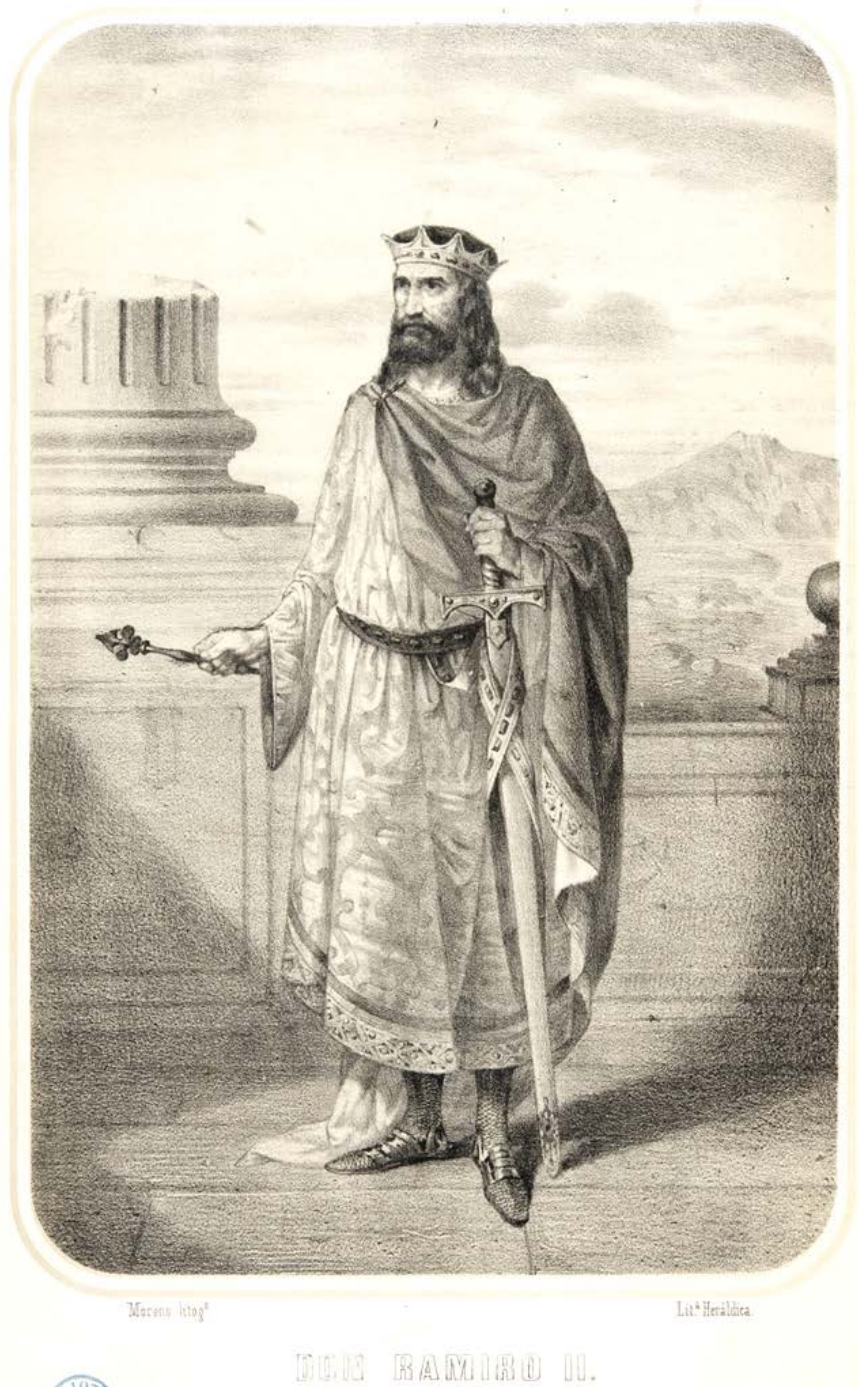
a. inf. der: litogª Heráldica.

328 x 226 mm.

Litografía

Fechada sobre 1860-64 .

Matías Moreno.  
Litografía y Grabado.



Don Ramiro II

Inscripciones: a. inf. izdo: Moreno litog.<sup>o</sup>  
a. inf. der: litog<sup>a</sup> Heráldica.

328 x 226 mm.

Litografía

Fechado sobre 1860-64.

Matías Moreno.  
Litografía y Grabado.



M. Moreno. litografió.

Lit. de J. Donon. Madrid.

PH. RICORD.

P. H. Ricord.

Inscripciones: a. inf. izdo: M. Moreno litografió.

a. inf.der: Lit. de J. Donon. Madrid.

352 x 264 mm.

Litografía

Fechado sobre 1858-60.

Litografías de Matías Moreno en la obra:

*Galería de Cuadros Escogidos del Real Museo de Pintura de Madrid, grabados sobre acero por el sistema alemán-francés.*

Camilo Alabern Casas,  
Imprenta de Tejado a cargo de Rafael Ludeña.  
Madrid 1859.

Entre 1858 y 1865 trabajó como dibujante para ganarse la vida; de esta época juvenil data la colaboración con Camilo Alabern Casas (1825-76) en su obra: *Galería de Cuadros Escogidos del Real Museo de Pintura de Madrid, grabados sobre acero por el sistema alemán-francés*, publicada en Madrid en 1859. El libro se estructuraba mediante una filosófica introducción en la que se vierten una serie de ideas sobre el Arte como ideal de vida y reflejo del mundo sensible, explicando que no se trata de una obra de recreo sino de enseñanza. A continuación aparecen las estampas, unas sucintas biografías de Rafael, Velázquez, Ribera, Murillo, Blas de Prado y Alberto Durero y el comentario de los cuadros cuyas imágenes grabadas acompañan al texto.

Camilo Alabern Casas (1825-1876) Aprendió con su padre, el grabador Pablo Alabern, y con Antonio Roca. A los 16 años grababa ya imágenes piadosas para el editor Romeral en Madrid. Entre sus numerosas obras destaca el *Atlas Geográfico de España*, las láminas del *Manual de Geología*, premiadas en un concurso por la Academia de Ciencias; los *retratos de predicadores ilustres* y una gran cantidad de ilustraciones para libros de devoción, ciencia y literatura.

Con el autor colaboraron otro grabador y varios dibujantes: Múgica, Buxó, Zarza, Fatjó y Moreno, que en esta obra realizó los dibujos sacados de los cuadros originales, auxiliando de esta manera al grabador. Participó copiando dos cuadros de José de Ribera, San Andrés y San Bartolomé, y el autorretrato de Alberto Durero grabados todos por Camilo Alabern. Se conocen además dos grabados sueltos de las mismas características que los anteriores: el retrato de Maximiliano I, de Alberto Durero, y un San Judas Tadeo.



Matías Moreno.  
Litografía y Grabado.



Sn Judes Tedeo Apóstol

Inscripciones: Ribera pto., Moreno L y Ft.

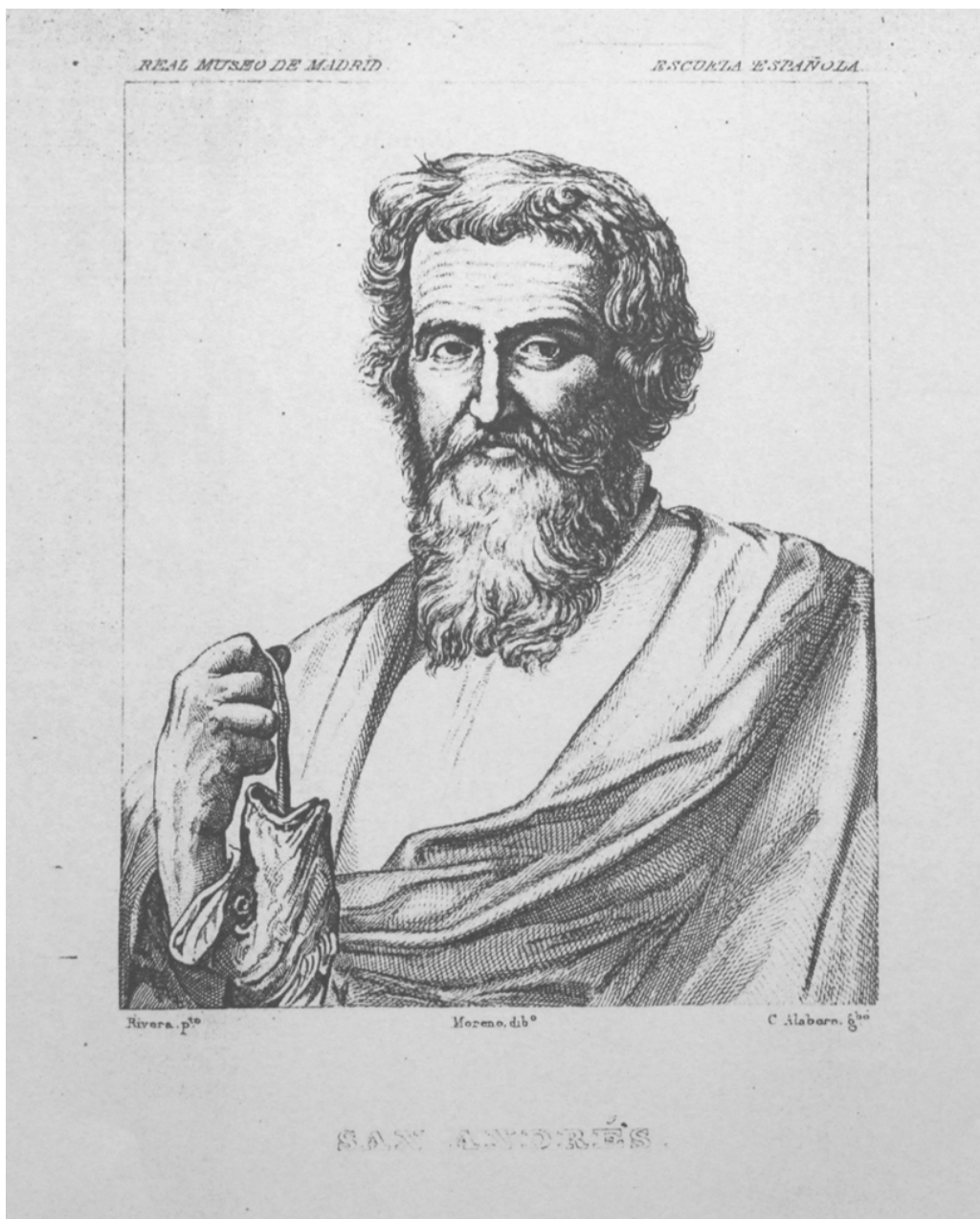
a.sup. dcho: Real Museo de Madrid

a.sup. izdo: Escuela Española.

23,5 x 17,7 cm.

Grabado a buril. Plancha de acero sobre papel china.

Fechado en 1859.



San Andrés

Inscripciones: Ribera pto., Moreno dib<sup>o</sup>, C.A. gbó.

a.sup.dcho: Real Museo de Madrid

a.sup.izdo: Escuela Española.

177 x 125 mm.

Grabado a buril. Plancha de acero sobre papel china.

Fechado en: 1859

Biblioteca Nacional.



San Bartolomé

Inscripciones: Ribera pto., Moreno dib<sup>o</sup>, C.A. g<sup>o</sup>.

a. sup. cho: Real Museo de Madrid

a. sup. izdo: Escuela Española.

177 x 127 mm.

Grabado a buril. Plancha de acero sobre papel china.

Fechado en 1859

Biblioteca Nacional.





Autorretrato de Alberto Durero

Inscripciones: Albº Durero pto., Moreno dibº,

C. Alabern gº.

a.sup.dcho: Real Museo de Madrid

a. sup.izdo: Escuela Alemana

32,8 x 25 cm.

Grabado a buril

Fechado en 1859

Biblioteca Nacional.





Retrato (de Maximiliano I)

Inscripciones: Albº Durero pto., Moreno dibº, C. Alabern gº.

a.sup.dcho: Real Museo de Madrid

a.sup.izdo: Escuela Alemana

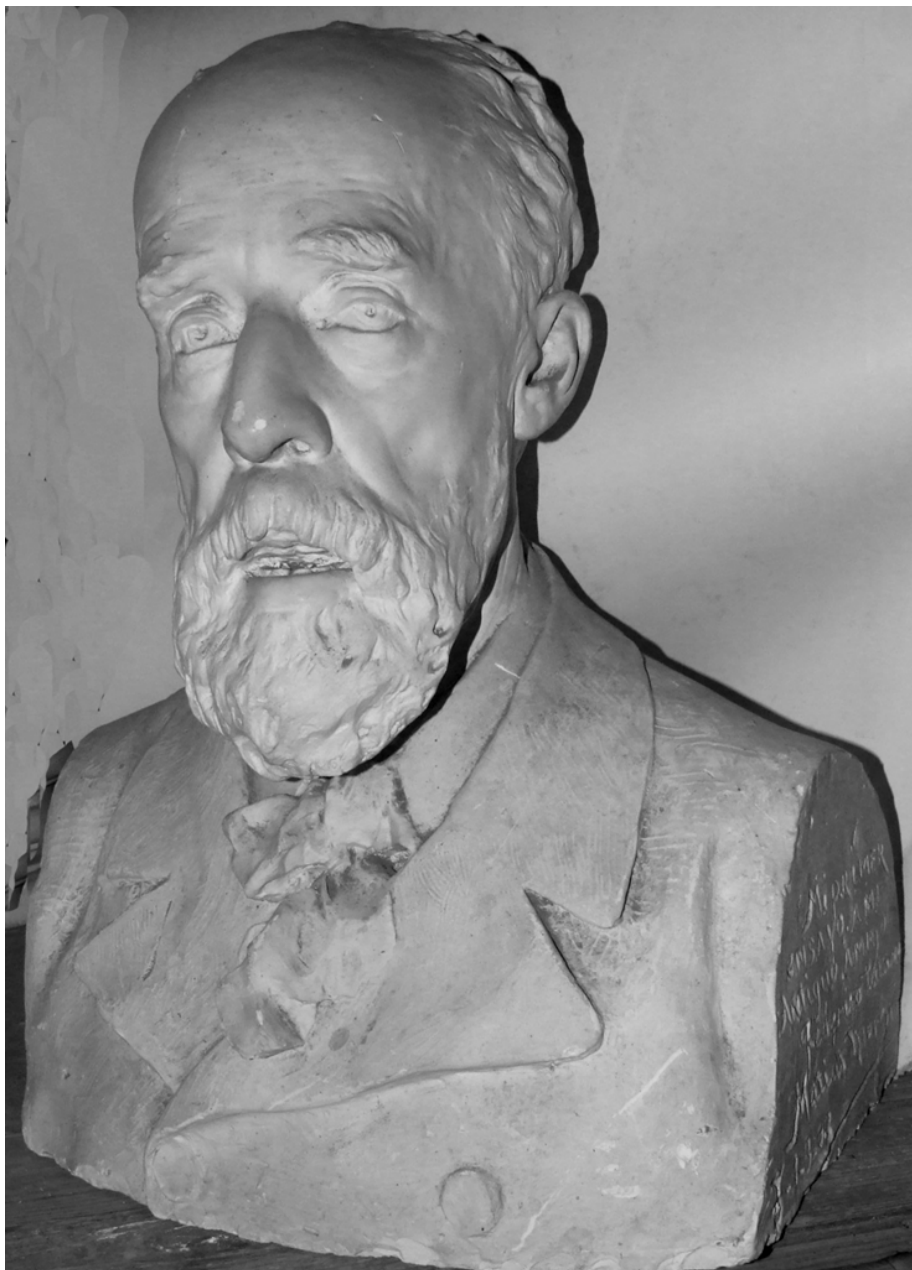
32 x 22 cm/34,2 x 23,5 cm.

Grabado a buril

Fechado en 1859

Existen dos impresiones de la misma placa. Uno de los papeles es de mayor gramaje que el otro.

# Catálogo de la obra escultórica de Matías Moreno





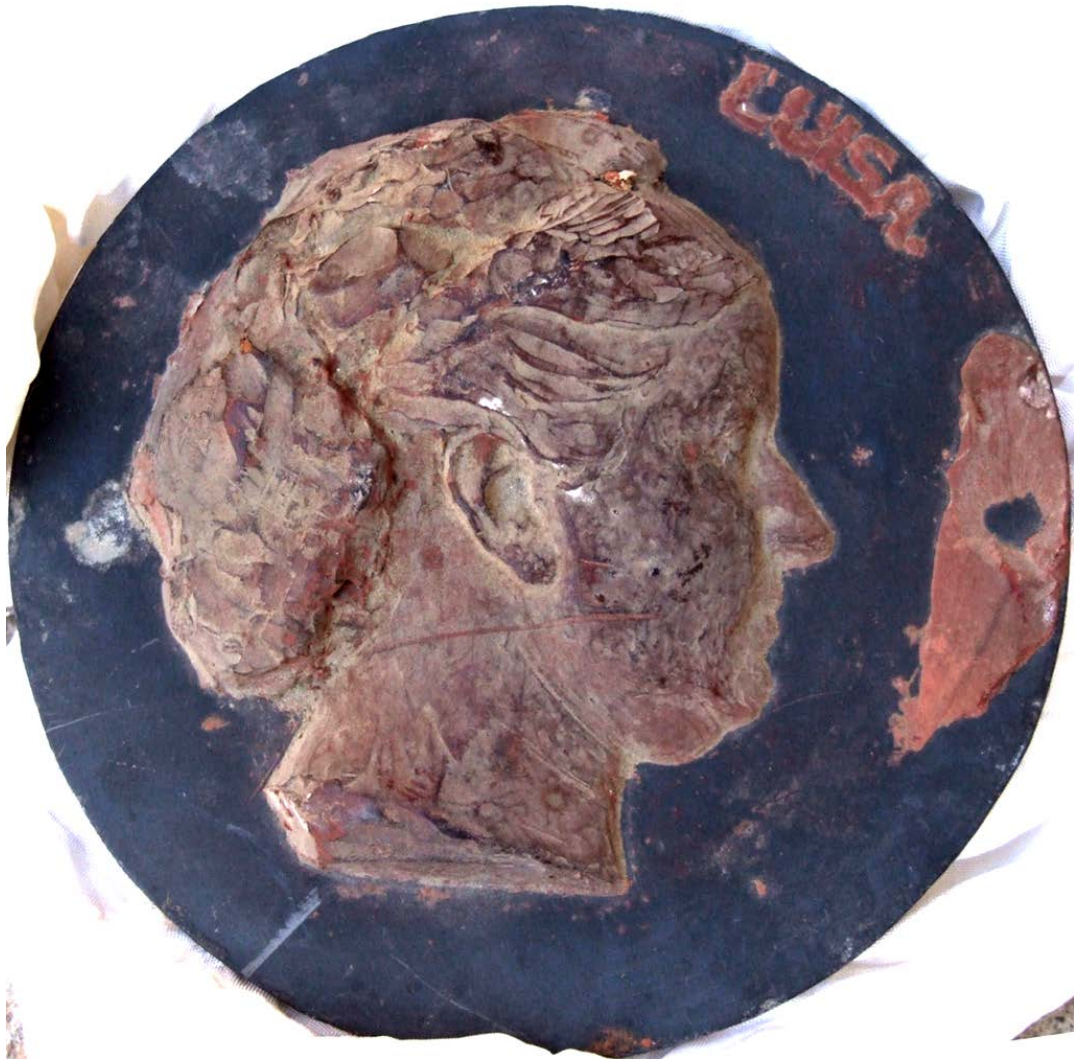
Boceto para medalla con el retrato de Josefa Martín  
36 x 27 x 18 cm.

Modelado en Cera roja sobre un disco de pizarra  
Fechado sobre 1860-1868

**Comentarios:** este perfil de su esposa podría estar realizado en la etapa en la que colaboró con Eduardo Fernández Pescador en la Academia de San Fernando, quien le regala una medalla conmemorativa con el perfil de Moreno, con motivo de su boda.

Estado de conservación: deteriorada





Estudio preparatorio para realizar una medalla con el retrato de Josefa Martín  
36 x 27 x 18 cm.

Modelado en Cera roja sobre un disco de pizarra

Fecha sobre 1860-1868

**Comentarios:** es curioso, que aunque el perfil es inconfundiblemente el de su esposa, en la parte superior hay escrito LUISA.

Estado de conservación:





Busto de mujer con peana.

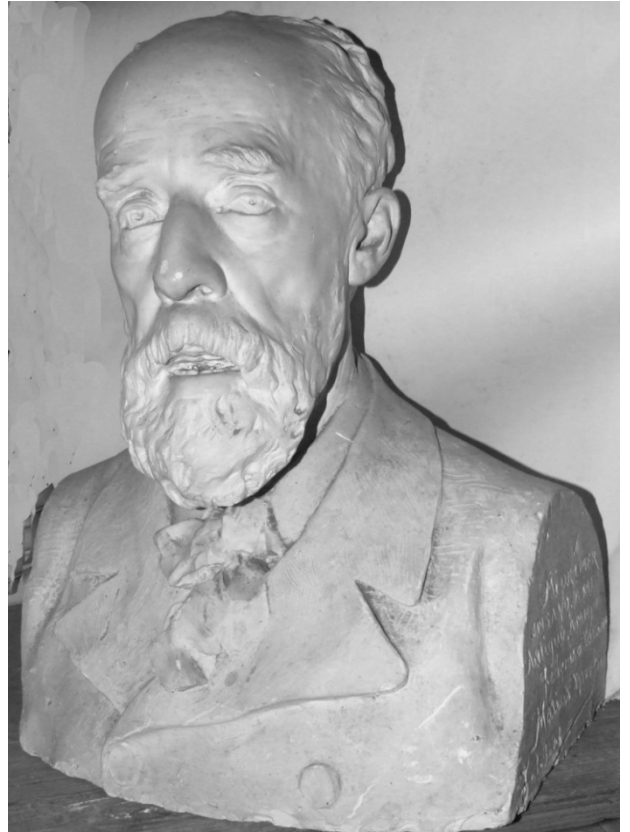
36 x 27 x 18 cm.

Talla directa en madera de pino

Fechada sobre 1890-1900

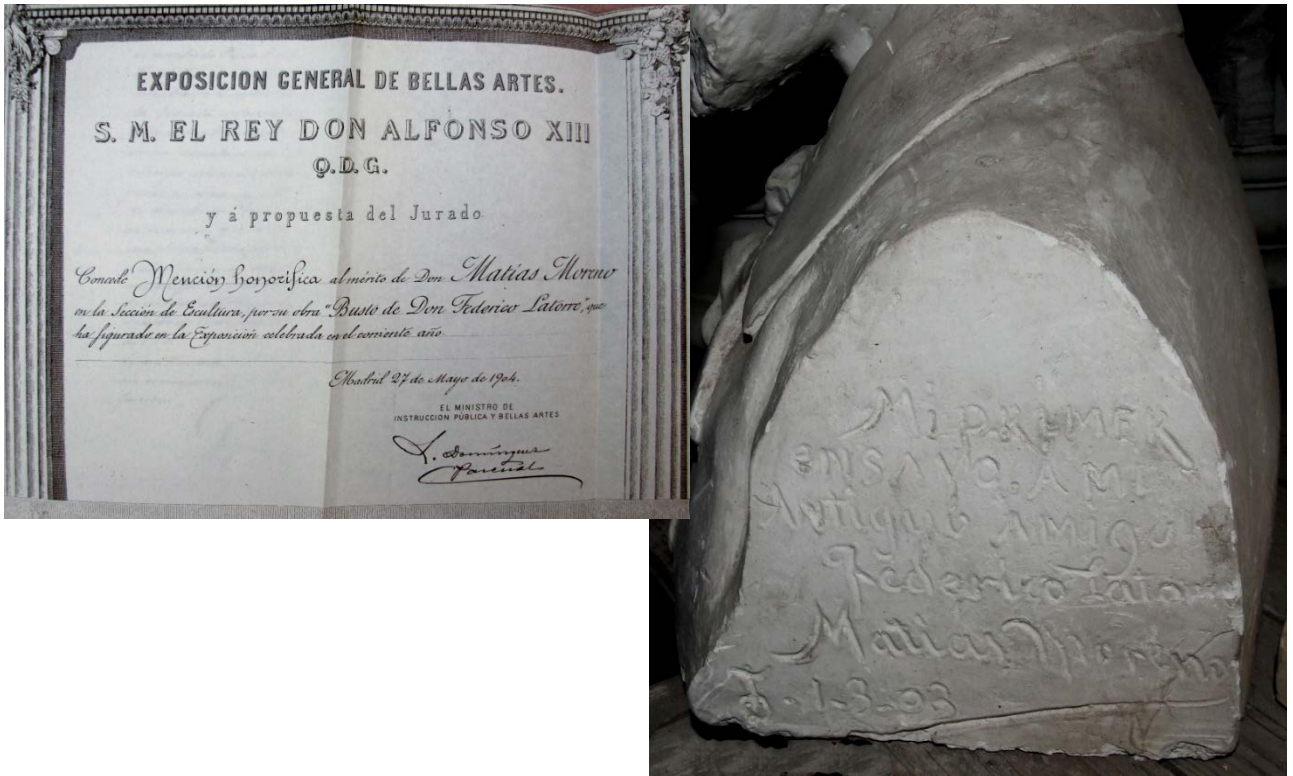
**Comentarios:** este busto está atribuido al artista, como un ensayo en el arte de la talla en madera.

Estado de conservación: deteriorado; la madera se ha abierto formándose una gran grieta en el centro.



Busto del pintor Federico Latorre y Rodrigo.  
46 x 36 cm.  
Modelado en barro y vaciado en yeso.  
Firmado por Matías Moreno el 1 de agosto de 1903

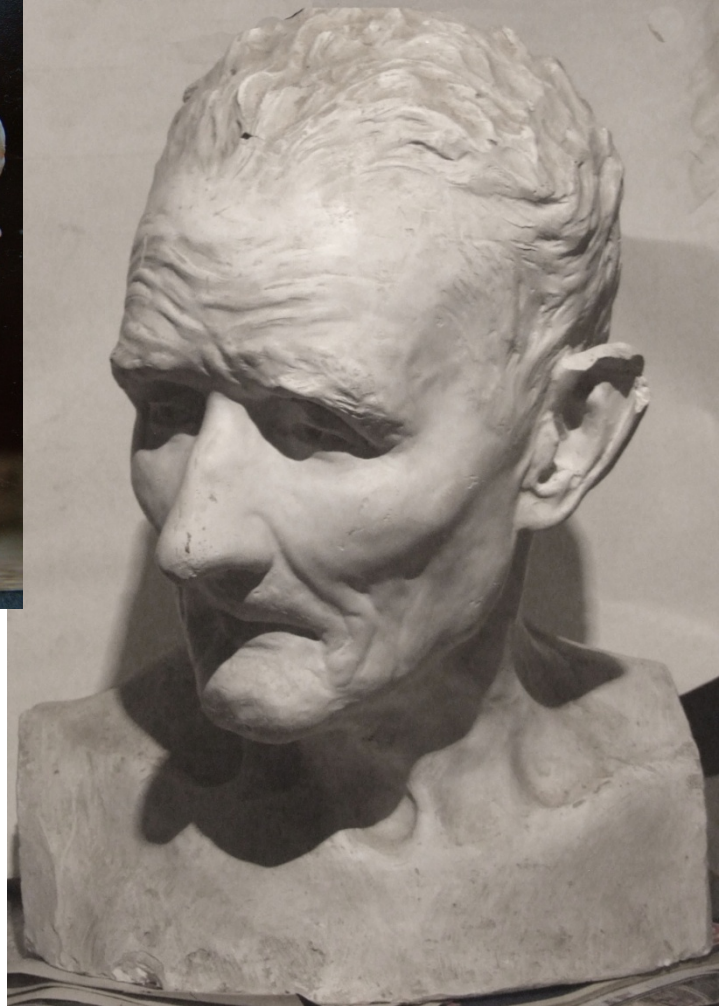
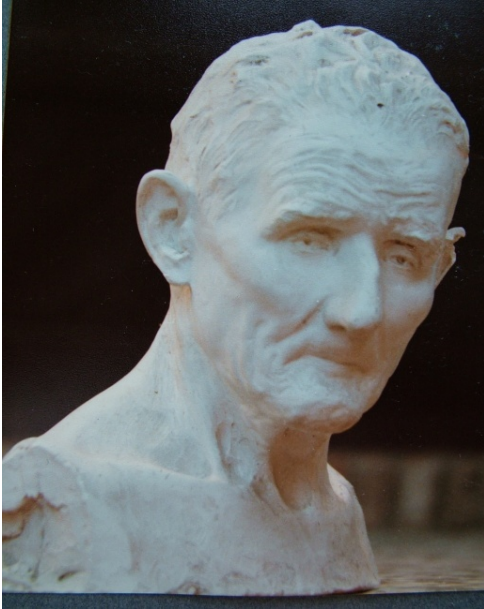
**Comentarios:** Obtuvo una consideración de tercera medalla (mención honorífica al mérito) en la sección de escultura de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1904. Matías Moreno en estos últimos años se sintió muy unido a Federico, y de él presentó un retrato a lápiz a la Exposición Nacional de 1884, hoy desaparecido.  
Es un retrato muy realista de gran naturalismo



Matías Moreno: Busto del pintor Federico Latorre y Rodrigo.

En la dedicatoria pone: *mi primer ensayo a mi antiguo amigo Federico Latorre. Matías Moreno. To. 1-8-03.*





Cabeza de esclavo

36 x 27 x 18 cm.

Modelado en barro y vaciado en yeso.

Firmado en 1903.

**Comentarios:** Obtuvo una consideración de tercera medalla (mención honorífica al mérito) en la sección de escultura de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1904.

Estado de conservación: algo deteriorada.



# CATÁLOGO DE FOTOGRAFÍAS

tomadas por  
**Matías Moreno**





# Fotografías de paisajes

Camino entre la  
arboleda. Sobre 1900.

92 x 119 mm.  
positivo en papel  
albuminado.  
sobre 1900-1906  
Imagen tomada en  
una excursión  
realizada por Moreno  
en tierras francesas



Camino.  
Sobre 1890-1900.  
119 x 92 mm.  
Placa de vidrio  
impresionada con  
técnica de  
colodión húmedo.

No se conserva el  
positivo.





Camino entre vegetación. Sobre  
1890-1902.

119 x 92 mm.

Placa de vidrio impresionada con  
técnica de colodión húmedo y  
positivo en papel albuminado.  
La fotografía pudo realizarla el  
pintor en su excursión por tierras  
francesas.  
El estado de conservación es  
aceptable.



Vista del río desde San  
Bernardo. Sobre 1890.

122 x 170 mm.

Positivo en papel  
albuminado.  
Fotografía muy  
deteriorada a causa de las  
termitas. Moreno la  
tomó para servir de  
boceto fotográfico para  
el paisaje del fondo que  
utilizaría en el retrato  
ecuestre de su hija María  
en 1892.



Paisaje del río Tajo  
cerca de San  
Bernardo.  
Sobre 1890.

126 x 177 mm.  
Placa de vidrio  
impresionada con  
técnica de colodión  
húmedo.  
Estado de  
conservación:  
regular, algo  
deteriorada.



Paisaje cigarralero con  
olivos y encinas.  
Entre 1880 a 1902.

129 cm x 178 cm  
Placa de vidrio  
impresionada con  
técnica de colodión  
húmedo  
Típico paisaje  
toledano: el camino  
entre los cigarrales  
bordeado por una  
tapia.



Paisaje con arroyo  
entre peñascales.

129 x 178 mm.  
Placa de vidrio  
impresionada con  
técnica de colodión  
húmedo.  
Entre 1880 hasta  
1902.  
La placa se conserva  
en buen estado. Esta  
serie de vistas  
pueden estar  
relacionadas con el  
fondo del cuadro  
*Junto al Arroyo.*



Arroyo entre  
pedregales y  
montañas.

129 x 178 mm.  
Placa de vidrio  
impresionada con  
técnica de colodión  
húmedo.  
Entre 1880 a 1902.  
Los bordes de la placa  
están deteriorados.





Paisaje de montaña  
con un arroyo entre  
pedregales.

81 x 115 mm.  
placa de vidrio  
impresionada con  
técnica de colodión  
húmedo.  
Entre 1880 a 1902.  
la fotografía está rota  
por la parte superior  
derecha.



Paisaje con arroyo.  
Entre 1880 a 1902.

81 x 113 mm.  
placa de vidrio  
impresionada con  
técnica  
de colodión  
húmedo.





Vista de un arroyo  
Entre 1880 a 1902.

81 x 113 mm.  
Placa de vidrio  
impresionada con  
técnica de colodión  
húmedo.  
Placa en buen  
estado.



Paisaje de campo  
con peñascales.  
Entre 1880 a 1902.

80 x 115 mm.  
placa de vidrio  
impresionada con  
técnica de colodión  
húmedo.  
Placa muy  
deteriorada.



Riachuelo entre  
peñascales.  
Sobre 1880 a 1902.

81 x 112 mm.  
Placa de vidrio  
impresionada con  
técnica de colodión  
húmedo



Paisaje con un  
riachuelo. Entre  
1880 a 1902.

80 x 114 mm.  
Placa de vidrio  
impresionada con  
técnica de  
colodión húmedo  
y positivo en  
papel aluminado.  
A la izquierda se  
ve una mancha de  
agua del revelado.





Paisaje con un arroyo  
entre las peñas  
y árboles.

129 x 178 mm.  
Placa de vidrio  
impresionada con  
técnica de colodión  
húmedo.  
Entre 1880 a 1902.  
En la parte inferior,  
una mancha de agua  
del revelado.



Paisaje con un  
arroyo y árboles  
al fondo.  
Entre 1880 a 1902.

78 x 113 mm.  
positivo en papel  
albuminado.  
Positivo  
deteriorado  
con manchas.



Paisaje con un  
arroyo entre las  
piedras y árboles al  
fondo  
Entre 1880-1902

85 x 110 mm.  
placa de vidrio  
impresionada con  
técnica de colodión  
húmedo



rebaño de ovejas  
bebiendo en el río.  
Entre 1880 a 1902.

126 x 176 mm.  
placa de vidrio  
impresionada con  
técnica de colodión  
húmedo .





Manada de pavos  
bebiendo en el río,  
con el pavero al  
fondo. Entre 1880-  
1902

86 x 110 mm.  
Placa de vidrio  
impresionada con  
técnica de colodión  
húmedo y positivo en  
papel albuminado. Se  
conserva la placa de  
130 x 180 mm. y dos  
positivos de la época  
que miden 80 x 109  
mm.



Manada de pavos con  
el pavero al fondo  
Entre 1880-1902

82 x 110 mm.  
placa de vidrio  
impresionada con  
técnica de colodión  
húmedo y positivo  
en papel albuminado.  
Todas estas fotos  
corresponden a una  
misma serie, tomadas  
en diversos momentos  
y ángulos.



Fotografía de un  
arroyo con una  
manada de pavos y  
patos cruzando el río.  
Entre 1880 a 1902.

80 x 110 mm.  
placas de vidrio  
impresionadas con  
técnica de colodión  
húmedo y positivos  
en papel albuminado.



Dos fotografías de  
dos paveros cruzando  
un arroyo con una  
manada de pavos  
Entre 1880 a 1902.

80 x 110 mm.  
placas de vidrio  
impresionadas con  
técnica de colodión  
húmedo y positivos  
en papel albuminado.  
Placa muy  
deteriorada





Arroyo con manada  
de pavos cruzando y  
dos paveros. Entre  
1880-1902

80 x 110 mm. Aprox.  
Placa de vidrio  
impresionada con  
técnica de colodión  
húmedo y positivos  
en papel albuminado.  
Placas bastante  
deterioradas.



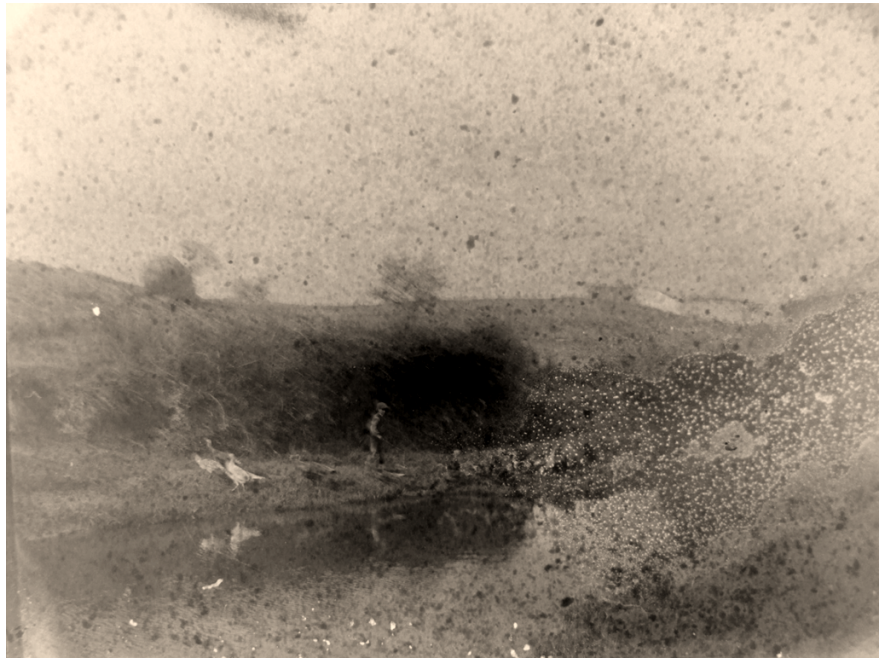
Arroyo con  
manada de pavos  
cruzando y  
pavero.  
Entre 1880-1902.

80 x 110 mm.  
Placa de vidrio  
impresionada con  
técnica de  
colodión húmedo  
y positivo en  
papel  
albuminado.



Arroyo con manada  
de pavos cruzando .  
Entre 1880-1902

80 x 110 mm. aprox.  
las dos placas.  
placas de vidrio  
impresionadas con  
técnica de colodión  
húmedo y positivos  
en papel aluminado.  
placas bastante  
deterioradas.



paisaje con río  
y casas al fondo.  
80 x 110 mm.  
Entre 1880-1902.

Placa de vidrio  
impresionada con  
técnica de  
colodión húmedo  
y positivo en  
papel  
aluminado.





Paisaje de campo con  
casa de labranza. .  
Entre 1880-1902

110 x 86 mm. Aprox.  
placa de vidrio  
impresionada con  
técnica de colodión  
húmedo y positivo  
en papel aluminado.  
La imagen está poco  
nítida debido a una  
exposición escasa.



paisaje de campo con  
casa de labranza.  
Entre 1880-1902  
110 x 86 mm. Aprox.  
placa de vidrio  
impresionada con  
técnica de colodión  
húmedo y positivo  
en papel aluminado.  
Paisaje toledano de  
pedregales con la  
entrada de un cigarral  
al fondo.



Paisaje con una  
mujer asomándose  
tras una gran piedra;  
al fondo casas y ropa  
tendida al sol.  
Entre 1880-1902 .

129 cm x 178 cm  
placa de vidrio  
impresionada con  
técnica de colodión  
húmedo.  
Placa de vidrio rota  
en la esquina  
superior derecha.



Paisaje con dos  
mujeres lavando en  
un arroyo.  
Entre 1880-1902 .

75 x 103 mm.  
placa de vidrio  
impresionada con  
técnica de colodión  
húmedo y positivo  
en papel albuminado.

Paisaje toledano que  
puede estar  
localizado en el  
arroyo de la Rosa o  
de la degollada.





Paisaje con e dos  
mujeres y una  
oveja.  
Entre 1880-1902 .

129 cm x 178 cm  
placa de vidrio  
impresionada con  
técnica de  
colodión húmedo  
Se conserva otra  
placa con otra  
toma muy similar,  
rota y pegada, de  
la misma medida.



Rebaño de ovejas y  
pastor a caballo.  
Sobre 1899.

121 x 172 mm.  
placa de vidrio  
impresionada con  
técnica de  
colodión húmedo  
y positivo en  
papel albuminado.  
Estudio fotográfico  
para el cuadro  
*Lejos de la ciudad*  
sobre 1899.



Paisaje con un  
rebaño, dos  
pastores y una  
mujer al fondo.  
Entre 1880-1902 .

129 cm x 178 cm  
placa de vidrio  
impresionada con  
técnica de  
colodión húmedo  
Se conserva otra  
placa con otra  
toma muy similar,  
rota y pegada, de  
la misma medida.



Rebaño de ovejas  
bebiendo en un  
arroyo.  
Sobre 1899.

121 x 172 mm.  
placa de vidrio  
impresionada con  
técnica de  
colodión húmedo  
y positivo en  
papel albuminado.  
Estudio fotográfico  
para el cuadro  
*Lejos de la ciudad*  
sobre 1899.





rebaño de ovejas y  
pastores.  
Sobre 1899.

119 x 172 mm.  
Placa de vidrio  
impresionada con  
técnica de colodión  
húmedo y positivo  
en papel albuminado.  
Placa con defectos de  
revelado.



Rebaño de ovejas y el  
pastor recostado  
122 x 172 mm.

Placa de vidrio  
impresionada con  
técnica de colodión  
húmedo y positivo  
en papel albuminado.  
Estudio fotográfico  
para el cuadro *Lejos  
de la ciudad, sobre  
1899.*



Rebaño de ovejas  
con pastor  
recostado en primer  
término  
Sobre 1899.

117 x 175 mm.  
placa de vidrio  
impresionada con  
técnica de colodión  
húmedo y positivo  
en papel  
albuminado.  
Estudio fotográfico  
para el cuadro *Lejos  
de la ciudad, sobre  
1899.*



Rebaño de ovejas con  
pastor recostado.  
Sobre 1899.

124 x 172 mm.  
placa de vidrio  
impresionada con  
técnica de colodión  
húmedo y positivo  
en papel albuminado.  
Estudio fotográfico  
para el cuadro *Lejos  
de la ciudad, sobre  
1899.*





Rebaño de ovejas  
con pastor  
recostado delante.  
Sobre 1899.

122 x 173 mm.  
Placa de vidrio  
impresionada con  
técnica de colodión  
húmedo.  
Estudio fotográfico  
para el cuadro *Lejos  
de la ciudad, sobre  
1899.*



Rebaño de ovejas  
con pastor  
recostado.  
Sobre 1899.

123 x 176 mm.  
placa de vidrio  
impresionada con  
técnica de colodión  
húmedo.  
Estudio fotográfico  
para el cuadro *Lejos  
de la ciudad*, Todas  
estas imágenes  
forman parte de  
una misma serie.



Rebaño de ovejas y  
pastor tumbado.  
Sobre 1899.

126 x 116 mm.  
Placa de vidrio  
impresionada con  
técnica de  
colodión húmedo  
y positivo en papel  
albuminado.  
Tomas de la misma  
serie.



Rebaño de cabras  
y ovejas con  
pastor.  
Sobre 1899.

122 x 172 mm.  
Placa de vidrio  
impresionada con  
técnica de  
colodión húmedo  
y positivo en  
papel albuminado.  
Estudio fotográfico  
para el cuadro  
*Lejos de la ciudad,*  
*sobre 1890-99.*





Pastor al fondo con  
rebaño de cabras y  
ovejas.  
Sobre 1899.

127 x 172 mm.  
placa de vidrio  
impresionada con  
técnica de colodión  
húmedo y positivo  
en papel  
albuminado.



Rebaño de cabras y  
pastor al fondo.

126 x 176 mm.  
placa de vidrio  
impresionada con  
técnica de colodión  
húmedo y positivo  
en papel  
albuminado.  
Estudio fotográfico  
para el cuadro *Lejos  
de la ciudad*, sobre  
1899.



Pastor y rebaño  
de ovejas y cabras.  
Sobre 1899.

124 x 172 mm.  
Positivo en papel  
albuminado.

Se conservan dos  
placas y dos  
positivos, aunque  
deteriorados.



Pastor a  
caballo y  
rebaño de  
ovejas y cabras.  
Sobre 1899.

124 x 172 mm.  
Positivo en  
papel  
albuminado.  
Placa  
fragmentada.





Rebaño de  
ovejas y cabras  
con el pastor.  
Sobre 1899.

126 x 176 mm.  
Placa de vidrio  
impresionada  
con técnica de  
colodión  
húmedo.  
Estudio  
fotográfico para  
el cuadro *Lejos  
de la ciudad*.



Rebaño de cabras  
con el pastor  
sujetando el cayado  
sobre sus hombros.  
Sobre 1899.

124 x 125 mm.  
placa de vidrio  
impresionada con  
técnica de colodión  
húmedo.  
Fragmento de placa.



Rebaño de ovejas y  
pastor en una  
ladera.  
Sobre 1899.

14,5x 19,3 mm.  
positivo en papel  
albuminado.  
Estudio fotográfico  
para el cuadro *Lejos  
de la ciudad*,



Rebaño de ovejas.  
Sobre 1899..

147 x 185 mm. .  
positivo en papel  
albuminado.  
Estudio fotográfico  
para el cuadro  
*Lejos de la ciudad*.





Rebaño de cabras y  
ovejas.  
119 x 175 mm.  
Sobre 1899.

Placa de vidrio  
impresionada con  
técnica de colodión  
húmedo  
Estudio fotográfico  
para el cuadro *Lejos  
de la ciudad.*



Rebaño de cabras y  
ovejas.  
Sobre 1899.

89 x 175 mm.  
placa de vidrio  
impresionada con  
técnica de colodión  
húmedo.  
Placa rota y con la  
emulsión  
deteriorada.



Fotografías de una alumna  
y recuerdos fotográficos de una  
excursión.

Retrato de una pintora en  
su estudio con alguno de  
sus cuadros al fondo.  
Sobre 1900.

130 x 78 mm,  
positivo en papel  
albuminado.  
Podría ser una discípula  
de Moreno, trabajando en  
su taller.



Estudio de la pintora.  
Sobre 1900.

84 x 77 mm.  
positivo en papel  
albuminado  
Taller de la pintora que  
aparece en primer término  
retratada con su perro.





Retrato de dama con  
dos perros. sobre  
1900.

85 x 87 mm,  
positivo en papel  
albuminado.  
En el reverso pone:  
César y Pepita.



Excursión: caravana  
con carros. Sobre 1900.

83 x 84 mm,  
positivo en papel  
albuminado

en el reverso pone: Les  
visiteurs sur la route  
allant à Chamonix.  
(visitantes por la  
carretera yendo a  
Chamonix).





Paisaje de montaña  
con excursionistas a  
caballo y a pie.  
Sobre 1900.

84 x 84 mm,  
positivo en papel  
albuminado  
En el reverso pone:  
Chamonix ,chemin  
du montanners



Paisaje de montaña  
con tres  
excursionistas.  
Sobre 1900.

84 x 85 mm,  
placa de vidrio  
impresionada con  
técnica de colodión  
húmedo  
En el reverso pone:  
Pepita., Catalina y  
Luis.



paisaje de montaña con  
glaciar. Sobre 1900.

85 x 85 mm,  
positivo en papel  
albuminado.  
en el reverso pone:  
Chamonix , mer de  
glace. Excursión  
realizada sobre 1900 al  
Mont Blanc  
La fotografía en color es  
de hace unos meses, y  
como se puede  
comprobar el sitio se  
mantiene  
prácticamente igual.



Paisaje urbano.  
Sobre 1900.

92 x 85 mm,  
placa de vidrio  
impresionada con  
técnica de colodión  
húmedo

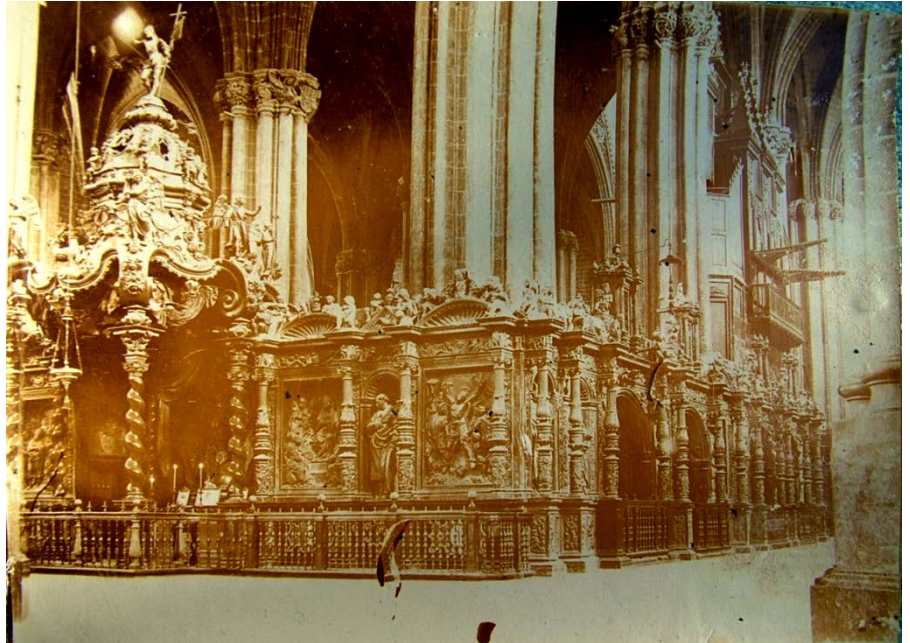
Posiblemente, la  
vista sea de la ciudad  
de Chamonix.





Trascoro y capilla del Cristo de la Seo.  
Zaragoza. sobre  
1900.

92 x 119 mm.  
Positivo en papel  
albuminado; en el  
reverso está  
tachado:  
*embarcadero del  
canal imperial de  
Aragón. Zaragoza.*  
Más abajo se lee el  
título correcto de la  
imagen: *trascoro y  
capilla del Cristo de  
la Seo. Zaragoza.*



Zaragoza portada de la  
casa de Sto.  
Dominguito del Val.  
Sobre 1900.

110 x 80 mm,  
Positivo en papel  
albuminado. Mal  
estado de conservación.



# Fotografías realizadas en Toledo



Vista de la puerta  
de Bisagra desde  
la calle de Gerardo  
Lobo. sobre 1870.

120 x 170 mm,  
placa de vidrio  
impresionada con  
técnica de  
colodión húmedo.  
Realizado con una  
cámara  
estenopeica, como  
una de las  
primeras  
experiencias  
fotográficas por  
Matías Moreno .



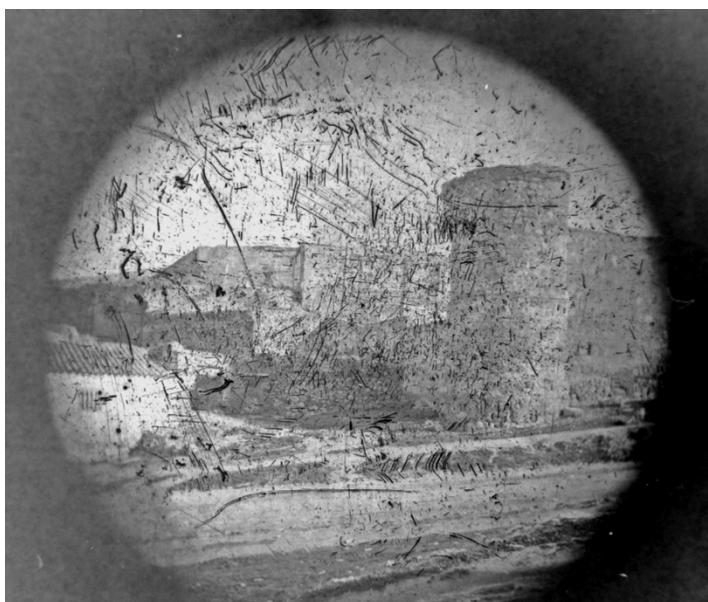
Vista del Cristo de  
la Vega, con el  
cementerio de los  
canónigos. sobre  
1870.

129 cm x 178 cm  
de vidrio  
impresionada con  
técnica de colodión  
húmedo.  
placa en muy mal  
estado.





Vista de las ruinas del antiguo Palacio de los duques de Maqueda (o de la Cava) con el cubillo del torreón y restos de paredones. 140 x 186 mm, placa de vidrio impresionada con técnica de colodión húmedo y positivo en papel albuminado. sobre 18710-72- Realizado con una cámara estenopeica, ya que estas fotos hechas sobre un plano, suelen tener un defecto que consiste en la irregular distribución de la luz, siendo mas intensa en el centro que en los bordes. Las ruinas del palacio fueron compradas por Matías Moreno a los condes de Altamira en 1870.



Vista de las ruinas del antiguo Palacio de los duques de Maqueda (o de la Cava) con el torreón desmochado y restos de paredones. Placa de vidrio impresionada con técnica de colodión húmedo sobre 1870 -1871 .  
Negativo muy deteriorado ; realizado con una cámara estenopeica,





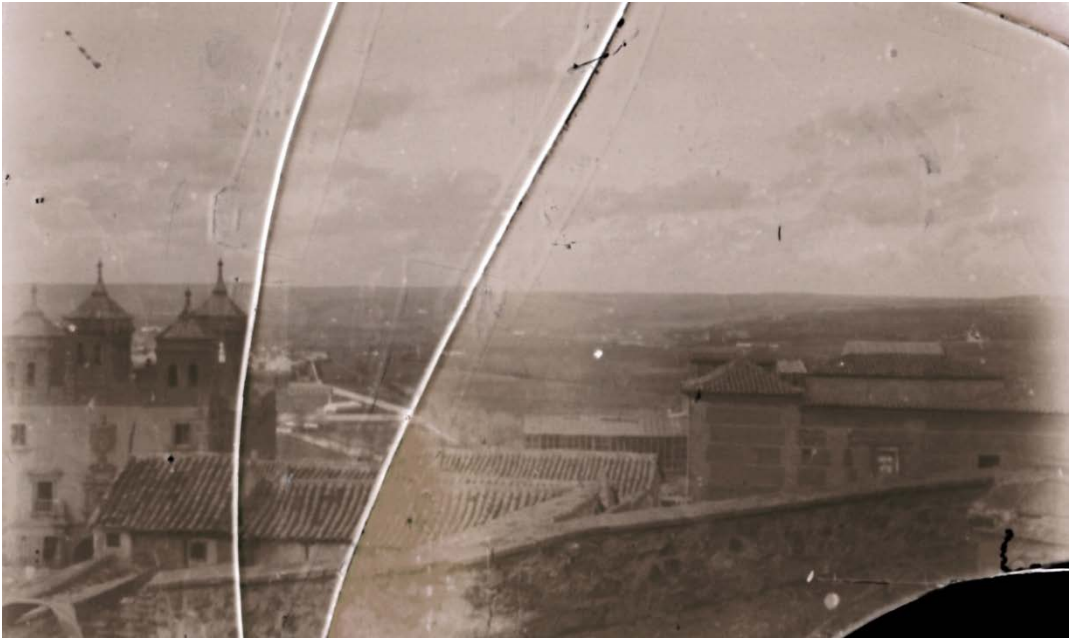
Vista de los restos de la muralla y el torreón del antiguo Palacio de Maqueda (o de la Cava) desde el interior . sobre 1875-1880. 129 x 178 mm.

Placa de vidrio impresionada con técnica de colodión húmedo . Se pueden ver al fondo las ruinas del antiguo convento de San Agustín y la puerta del Cambrón a la derecha.

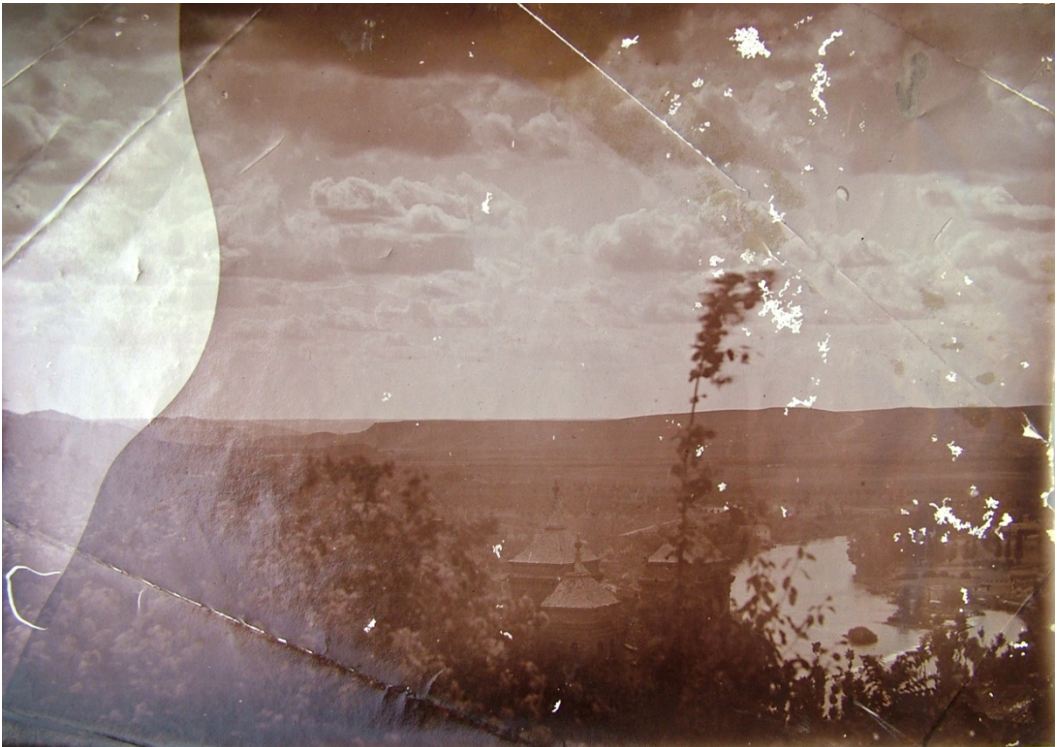


Vista de la casa del poeta Baltasar Eliseo de Medinilla, tomada desde la casa del pintor. 129 x 178 mm. sobre 1875-80.

Placa de vidrio impresionada con técnica de colodión húmedo . Tejados de la casa del poeta Baltasar Eliseo de Medinilla, donde años más tarde puso su estudio Ricardo Arredondo.



Vista de la puerta del Cambrón, el convento de las Carmelitas Descalzas los cigarrales al fondo. 129 x 178 mm. Sobre 1875-80. Placa de vidrio impresionada con técnica de colodión húmedo; rota y pegada en la que se pueden ver al fondo la puerta del Cambrón a la izquierda y el convento de las carmelitas.



Vista de los chapiteles de la Puerta del Cambrón y la curva del río desde su casa, con arbolado en primer término. Sobre 1875-80. 107 x 155 mm. Placa de vidrio impresionada con técnica de colodión húmedo y positivo en papel albuminado. Tanto la placa como los dos positivos que se conservan tienen defectos de revelado y su estado de conservación no es enteramente satisfactorio.



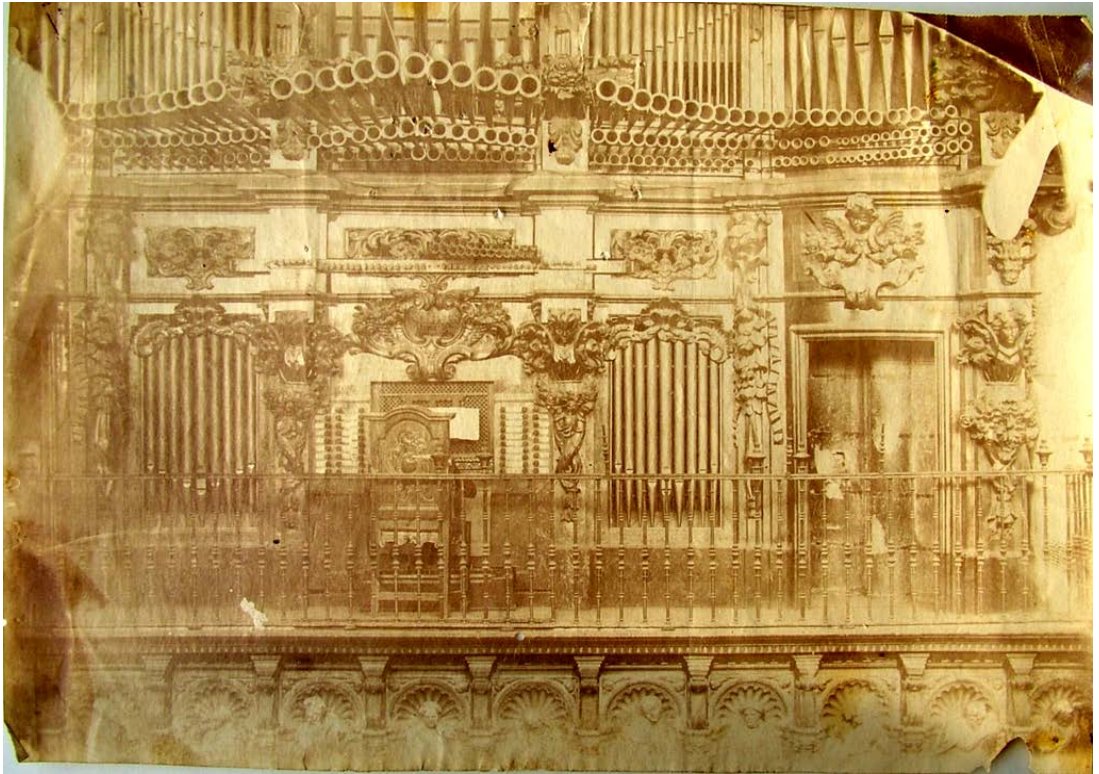


Piara de cerdos y vista de Toledo desde la Vega, Sobre 1875-80.  
128 x 179 mm. Placa de vidrio impresionada con técnica de colodión húmedo y positivo en papel albuminado; placa deteriorada.

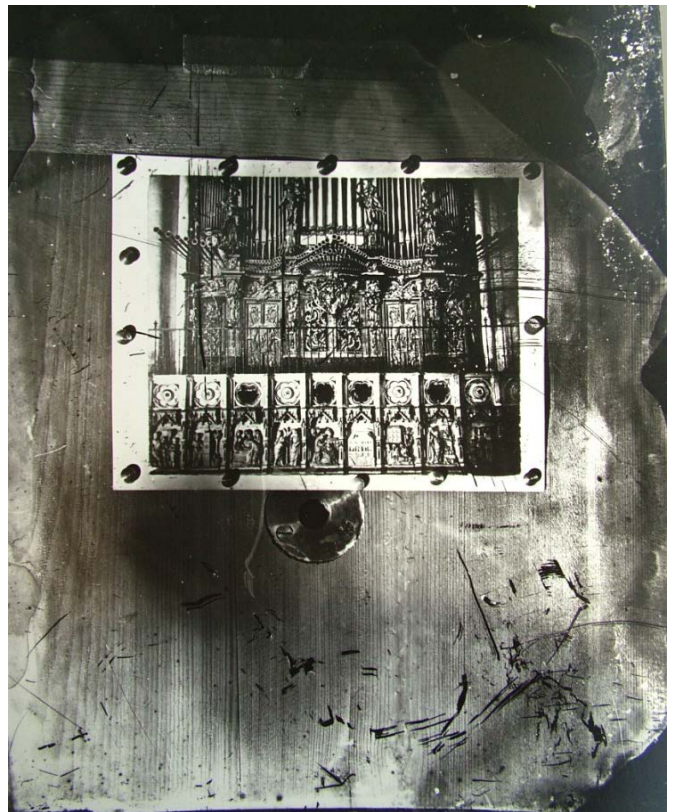


Paisaje desde su casa con la curva del río. 130 x 180 mm. aprox.  
Placa de vidrio impresionada con técnica de colodión húmedo y positivo en papel albuminado.  
sobre 1870.  
Deteriorada en la parte inferior.





Trascoro de la catedral de Toledo: vista de órgano barroco de Verdalonga de 1798, por la parte que da al coro . 128 x 169 mm. Positivo en papel albuminado; sobre 1878-79. Este órgano le sirvió como fondo del cuadro: *Ensayo al órgano*.



Trascoro de la catedral de Toledo, y vista del órgano de Germán López.  
128 x 169 mm.

Placa de vidrio impresionada con técnica de colodión húmedo.

sobre 1878-79.

Es una foto de la propia fotografía toda por él y fijada en el caballete para copiarla. Se conserva un lienzo inacabado con la copia de este órgano, entonces sepia.





Dos vistas del torreón del antiguo Palacio de Maqueda (o de la Cava) reedificado por Matías Moreno, los muros perimetrales recién almenados y su casa al fondo.

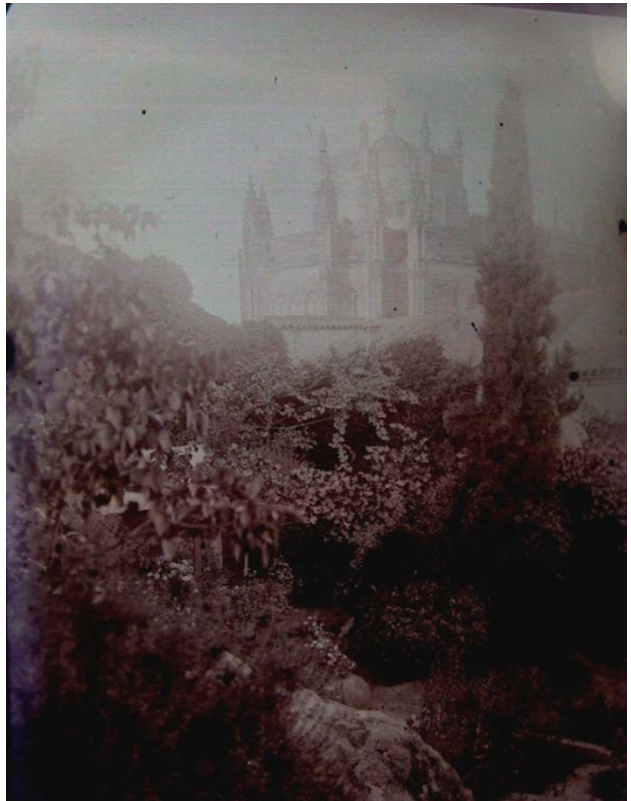
La imagen está tomada desde el antiguo convento de San Agustín.  
Placas de vidrio impresionadas con técnica de colodión húmedo.  
Sobre 1902-04  
Deterioradas en algunas zonas.





El jardín de Matías Moreno con el cimborrio de San Juan de los Reyes al fondo.

120 x 90 mm.  
placa de vidrio impresionada con  
técnica de colodión húmedo.  
Sobre 1900.  
Vista de San Juan de los Reyes  
desde su casa.



Siete damas en el jardín de Matías Moreno. 85 x 110 mm. Sobre 1900.  
Placa de vidrio impresionada con técnica de colodión húmedo y positivo en papel  
albuminado. Al fondo se puede ver la torre-palomar. Se conservan dos placas muy  
deterioradas con esta misma imagen y medidas.





Vista de Toledo. 90 x 129 mm. Placa de vidrio impresionada con técnica de colodión húmedo y positivo en papel albuminado.. Sobre 1890-1900.. Positivo muy deteriorado.



Vista de Toledo desde los cigarrales con arbolado en primer término.  
118 x 172 mm. Positivo en papel albuminado. sobre 1890.  
Además de la placa conservamos un positivo. De igual medida con defectos de revelado.



Vista de Toledo al fondo con un primer plano de encinas. 118 x 172 mm.  
Positivo en papel albuminado. Sobre 1889-90. Vista de Toledo. Estudio para el cuadro *Lejos de la ciudad.*

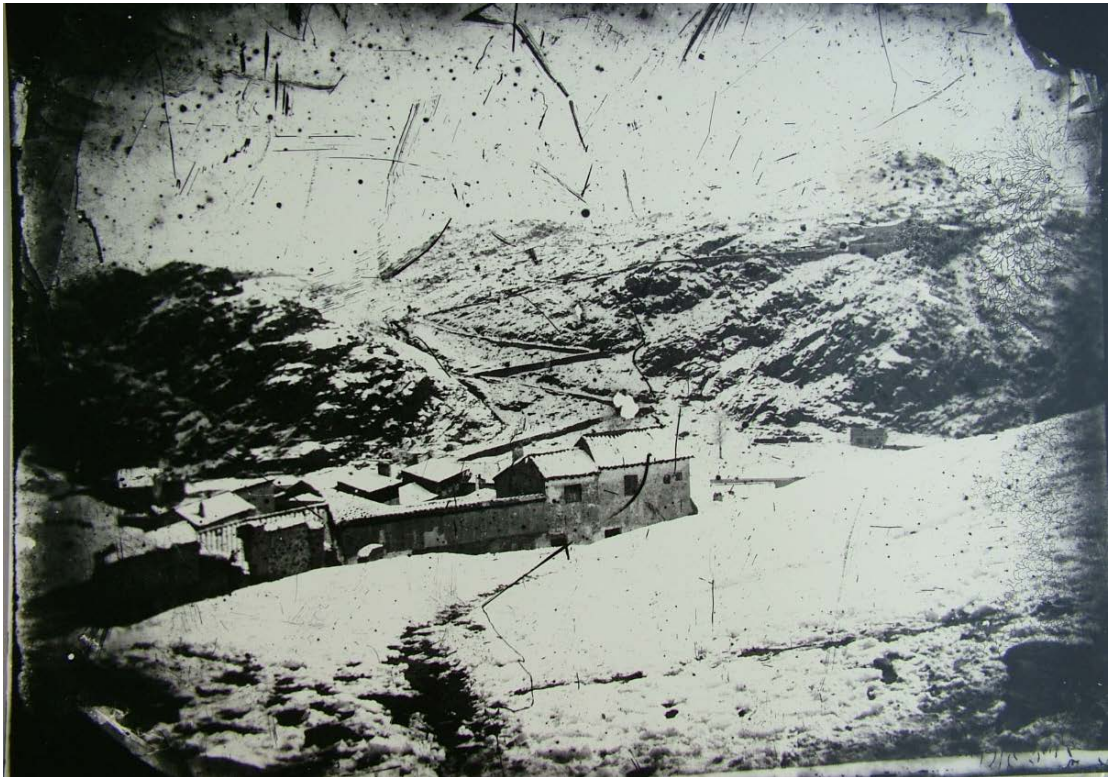


Vista de Toledo. 118 x 172 mm. Placa de vidrio impresionada con técnica de colodión húmedo y positivo en papel albuminado. Sobre 1889-90. Estudio para el cuadro *Lejos de la ciudad.*



Vista de las orillas del Tajo con los molinos; este tema ya lo reflejó en el cuadro *Un futuro poeta*.

placa de vidrio impresionada con técnica de colodión húmedo.  
Sobre 1880.  
Regular estado de conservación.



Vista de una calle de Toledo nevada. 126 x 177 mm. Placa de vidrio impresionada con técnica de colodión húmedo y positivo en papel albuminado.  
Sobre 1880. la placa de vidrio está rayada y con la emulsión craquelada en muchas zonas.



Vista de una calle de Toledo nevada con dos personas ante una puerta.  
114 x 165 mm.

Positivo en papel albuminado. Sobre 1880. Conservación regular.



Vista desde el Puente de Alcántara con el Artificio de Juanelo y el hospital de  
Santiago de los Caballeros. 89 x 119 mm. Positivo en papel albuminado.  
Sobre 1870. Deteriorada.



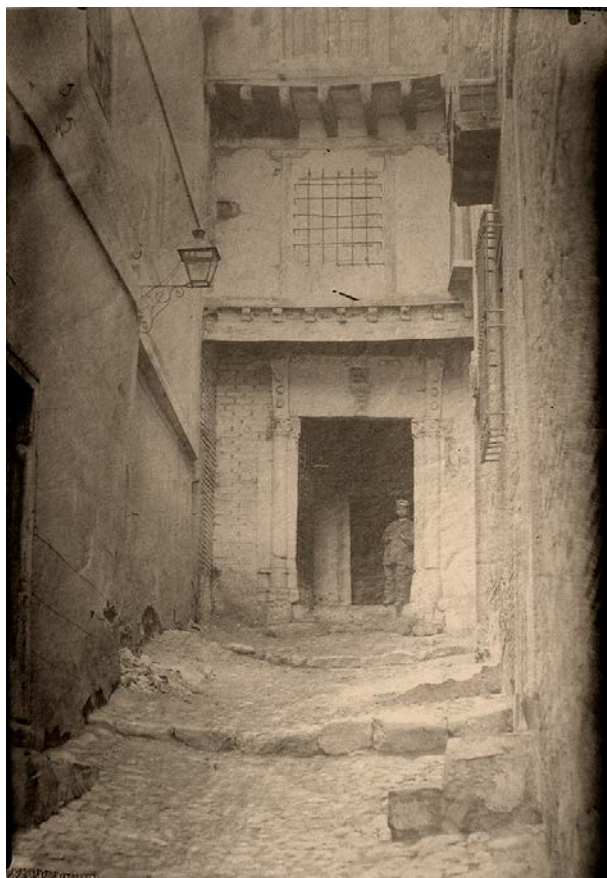
Fotografía de la casa de la plaza  
de la Cruz a la que se adosa uno  
de los cobertizos.

182 x 142 mm.  
Positivo en papel albuminado.  
sobre 1880  
positivo deteriorado.



Fotografía de la casa que cierra  
la calle de Agustín Moreto.

168 x 121 mm.  
positivo en papel albuminado.  
sobre 1880.  
En buen estado.



Vista de la Puerta del  
Cambrón y a la  
derecha muros  
ruinosos del ex  
convento de San  
Agustín.

83 x 85mm.  
Positivo en papel  
albuminado.  
sobre 1890-1900..



Vista del desagüe de los Baños de las Tenerías, y delante dos caballeros.  
89 x 119 mm.  
positivo en papel albuminado. sobre 1890-1900. Foto testimonial de unas  
arquitecturas toledanas desaparecidas.



Fotografía de una  
gitana pidiendo  
ante la Puerta Llana  
de la catedral de  
Toledo.

84 x 80 mm.  
Positivo en papel  
albuminado.  
Sobre 1870-80.  
Estudio fotográfico  
para cuadro.



Fotografía de la  
Puerta de los pies  
de la Catedral de  
Toledo; su hija  
María entre los  
ancianos al sol.

84 x 86 mm.  
Positivo en papel  
albuminado.  
Sobre 1870-80.  
Estudio  
fotográfico en  
busca de temas  
para sus cuadros.



Vista de Cristo de la Luz  
antes de la restauración de  
R. Velázquez Bosco.

110 x 86 mm.  
Positivo en papel  
albuminado.  
Sobre 1890- 1900.  
Se ve al fondo a un  
personaje que parece  
Matías Moreno con una  
dama.



Fotografía del Claustro de San Juan de los Reyes desde el jardín interior.

84 x 86 mm.

Positivo en papel albuminado. Sobre 1890-1900. La vista quedó torcida sin que el artista se percatara de ello.



Fotografía del ábside de la  
catedral desde la calle Sixto  
Ramón Parro.

109 x 88 mm.  
placa de vidrio impresionada  
con técnica de colodión  
húmedo y positivo en papel  
albuminado.  
sobre 1890-1900.. Positivo en  
buen estado.



Fotografía de la portada del  
palacio de Peromoro o de  
los Ayala, actualmente  
recolocada en el Palacio de  
Justicia.

170 x 123 mm.  
Positivo en papel  
albuminado. Sobre  
1880. Existen vistas muy  
similares tomadas por  
C.asiano Alguacil.



Fotografía de un joven  
azacán en su borriquillo.

88 x 85 mm.  
placa de vidrio  
impresionada con técnica  
de colodión húmedo y  
positivo en papel  
albuminado.  
sobre 1890-1902.  
positivo en buen estado.



Foto de un borriquillo de  
un azacán cargado con los  
cántaros en la Plaza del  
Ayuntamiento.

82 x 85 mm.  
placa de vidrio  
impresionada con técnica  
de colodión húmedo y  
positivo en papel  
albuminado.  
sobre 1890-1902.  
positivo en buen estado.



# Fotografías de familia

Familia Moreno Martín





Retrato de María Moreno Martín.

Papel albuminado montado sobre cartón en un álbum.  
sobre 1873-75.

Imagen recortada y encuadrada con lápiz para realizar el retrato.



Dos fotos de  
María Moreno en  
el estudio de su  
padre  
La superior 85 x  
106 mm. Y la  
inferior 90 x 108  
mm.  
Positivo en papel  
albuminado.  
sobre 1880.







Retrato de María Moreno de perfil en el estudio de su padre.

127 x 177 mm.

placa de vidrio impresionada con técnica de colodión húmedo.  
sobre 1880.

imagen ensuciada con huellas al realizar el positivado.



Retrato de María, posando en el estudio, ante un cuadro.

112 x 166 mm.

placa de vidrio impresionada con técnica de colodión húmedo y positivo en papel  
albuminado.

sobre 1880.

Imagen tomada en el primer estudio de Moreno en Toledo. Al fondo en el caballete el  
cuadro *Ensayo al órgano*.





Retrato de Isabel Moreno con una muñeca.  
177 x 126 mm.  
placa de vidrio impresionada con técnica de colodión húmedo  
sobre 1876-77.  
placa deteriorada.





Retrato de María Moreno Martín.  
177 x 126 mm.  
placa de vidrio impresionada con técnica de colodión húmedo  
sobre 1876-77.  
placa deteriorada

Boceto fotográfico para cuadro desconocido: María en un patio, posando para un cuadro costumbrista

60 x 480 mm.  
positivo en papel aluminado.  
sobre 1878-80.  
positivo roto.



Retrato de María  
Moreno Martín.

120 x 90 mm.  
positivo en papel  
aluminado.  
Sobre 1888.  
existe tres positivos de  
esta misma imagen





Estudio fotográfico para *Cupido y Venus*, de María Moreno, a la que vemos posando con bebé sobre sus hombros.  
120 x 90 mm.  
Placa de vidrio impresionada con técnica de colodión húmedo y positivo en papel albuminado.  
1891-92.  
Buen estado.



Boceto fotográfico: María posando con una niña sobre sus hombros.

120 x 90 mm.  
placa de vidrio impresionada con técnica de colodión húmedo y positivo en papel albuminado.  
1891-92  
serie sobre el cuadro *Cupido y Venus*.



María en el jardín delante de la  
torre-palomar.

177 x 125 mm.  
placa de vidrio impresionada con  
técnica de colodión húmedo.  
Sobre 1887-1890  
conservamos dos positivos en  
papel albuminado y una placa.



María ante el Estudio

164 x 108 mm.  
placa de vidrio impresionada con  
técnica de colodión húmedo y  
positivo en papel albuminado.  
sobre 1887-1890  
positivo muy deteriorado



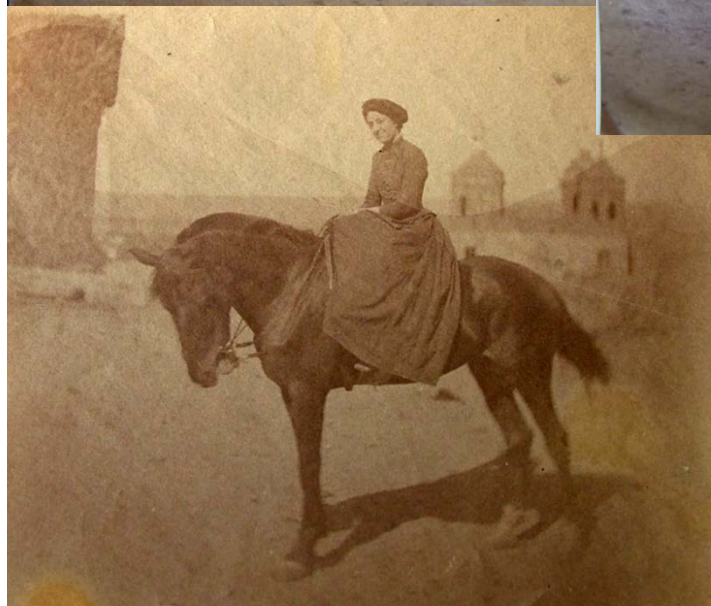


Retrato de María Moreno  
sentada.

120 x 90 mm.  
placa de vidrio impresionada  
con técnica de colodión  
húmedo .  
sobre 1887-1890  
tonada en su casa, cerca del  
muro de ingreso.



María a caballo delante de la cuadra .185x 138 mm. Placa de vidrio impresionada con técnica  
de colodión húmedo. sobre 1891-1892. placa de vidrio rota.



María Moreno a caballo en el picadero de su casa; al fondo la Puerta del Cambrón.

La primera 10,9 x 9,3 mm.; la segunda 113 x 98 mm. La inferior 96 x 78 mm.  
positivos en papel albuminado.  
sobre 1890.

Serie para el retrato ecuestre de su hija.





María y ama de llaves un día de nevada.

126 x 177 mm.

Placa de vidrio impresionada con técnica de colodión húmedo .  
sobre 1890.

Placa deteriorada.

Fotografía de María fallecida en su cama.

la superior 110 x 80 mm. aprox. y  
la inferior 126 x 177 mm.  
placa de vidrio impresionada con  
técnica de colodión húmedo y  
positivo en papel albuminado.  
1 de mayo de 1893.  
existen dos positivos de ambas  
imágenes.





Fotografía de María fallecida ;  
en la superior, ante su cuadro *La  
víspera de San Antón* .ambas  
126 x 177 mm.  
placa de vidrio impresionada  
con técnica de colodión húmedo  
y positivo en papel  
albuminado.  
1 de mayo de 1893  
positivos bien conservados



María fallecida ante el  
cuadro *Víspera de San  
Antón*.  
122 x 172 mm. placa de  
vidrio impresionada  
con técnica de colodión  
húmedo y positivo  
en papel albuminado.  
1893. positivo en buen  
estado, del que hay otra  
copia.





El cardenal Antolín Monescillo.

122 x 172 mm.

positivo en papel albuminado.

sobre 1892

se la hemos atribuido a Matías Moreno, al ser su sobrino; da la impresión de estar tomada cuando Monescillo llega a Toledo.

# Fotografías de familia

Familia Villalba



María Villalba  
Escudero.

197 x 128 mm.  
placa de vidrio  
impresionada con  
técnica de colodión  
húmedo.  
sobre 1895-99.  
Placa bien conservada.



María Villalba en el jardín  
de la calle de las Airosas.

90 x 120 mm. aprox.  
positivo en papel  
albuminado.  
sobre 1898  
en el jardín de la calle de  
las Airosas.





Luisa Escudero en el  
jardín de Moreno.

90 x 120 mm. aprox.  
placa de vidrio  
impresionada con  
técnica de colodión  
húmedo.  
sobre 1900.  
Deteriorada.



Luisa Escudero con  
sus hijas Carmen y  
María.

90 x 120 mm. aprox.  
placa de vidrio  
impresionada con  
técnica de colodión  
húmedo y positivo  
en papel albuminado.  
sobre 1900.  
fotografía en mal  
estado.



Luisa Escudero.

placa de vidrio impresionada con  
técnica de colodión húmedo y  
positivo en papel albuminado.  
sobre 1899-1900  
imagen tomada en el jardín de su  
casa.



Luisa Escudero

placa de vidrio impresionada con  
técnica de colodión húmedo y  
positivo en papel albuminado.  
sobre 1898  
Luisa en el jardín de Moreno.





D<sup>o</sup> Luisa, Carmen y María.

Placa de vidrio impresionada con  
técnica de colodión húmedo y  
positivo en papel albuminado.  
placa en muy mal estado.



María, Adela y Carmen.

90 x 120 mm.  
placa de vidrio impresionada  
con técnica de colodión  
húmedo.  
sobre 1898  
en el jardín de las Airosas



Luisa Escudero Raquejo y sus  
hijos María y Enrique Villalba  
Escudero.

93 x 76 mm.  
positivo en papel albuminado.  
sobre 1900-1904.  
fotografía deteriorada.



Luisa Escudero y su hijo  
Enrique.

93 x 76 mm.  
placa de vidrio impresionada  
con técnica de colodión  
húmedo y positivo en papel  
albuminado.  
sobre 1900-1904.  
placa rota.





Elisa y Enrique Villalba.

93 x 76 mm.  
positivo en papel  
albuminado.  
sobre 1904  
imagen del jardín de  
Moreno, tomada delante de  
su estudio de pintura.



Enrique sentado en un banco  
del jardín de Moreno.

93 x 76 mm.  
positivo en papel albuminado.  
sobre 1904  
imagen en buen estado.



Fernando Villalba.

placa de vidrio impresionada con  
técnica de colodión húmedo y Positivo  
en papel aluminado.  
sobre 1904  
placa deteriorada.



Fernando Villalba

122 x 85 mm  
placa de vidrio impresionada con técnica  
de colodión húmedo y positivo en papel  
aluminado.  
sobre 1904  
positivo deformado aunque no se conserva  
mal.





Enrique Villalba

115 x 78 mm

Placa de vidrio impresionada con  
técnica de colodión húmedo y positivo  
en papel aluminado.

sobre 1904

Positivo deteriorado.



Enrique apoyado en una  
tinaja medieval sellada de  
origen toledano.

placa de vidrio impresionada  
con técnica de colodión  
húmedo y positivo en papel  
aluminado.

sobre 1904

Buen estado.



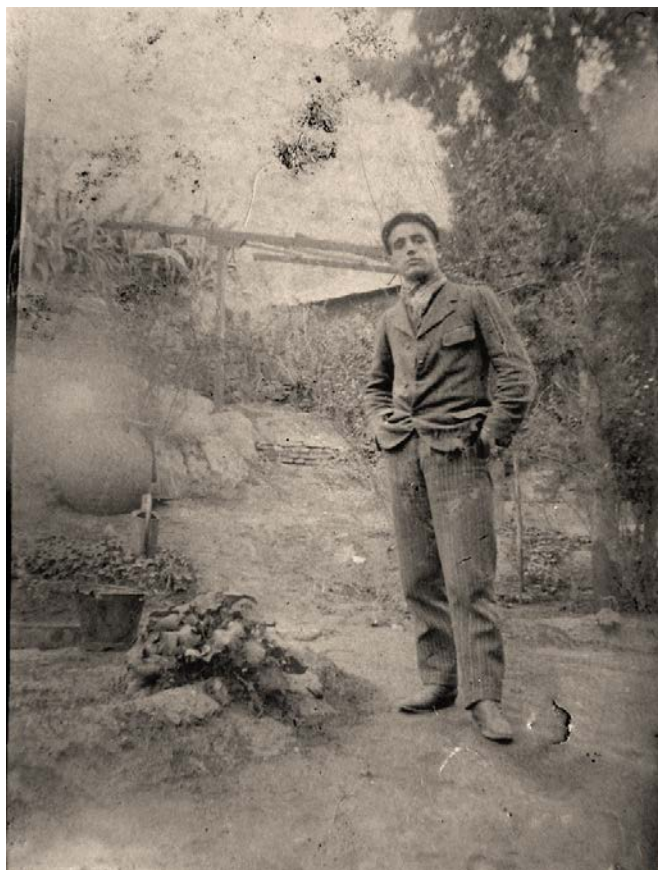
Enrique Villalba.

93 x 76 mm.  
placa de vidrio impresionada con  
técnica de colodión húmedo y  
positivo en papel albuminado.  
sobre 1904  
positivo ensuciado en el proceso de  
revelado.



Fernando Villalba.

93 x 76 mm.  
Positivo en papel albuminado.  
sobre 1904  
positivo roto.





Enrique Villalba delante del  
estanque, en el jardín de su  
padrastro, Matías Moreno  
93 x 76 mm.

Positivo en papel albuminado.  
sobre 1904.  
imagen poco nítida.



Enrique Villalba.  
93 x 76 mm.  
placa de vidrio impresionada con  
técnica de colodión húmedo y  
positivo en papel albuminado.  
sobre 1904.  
imagen con huellas de revelado.







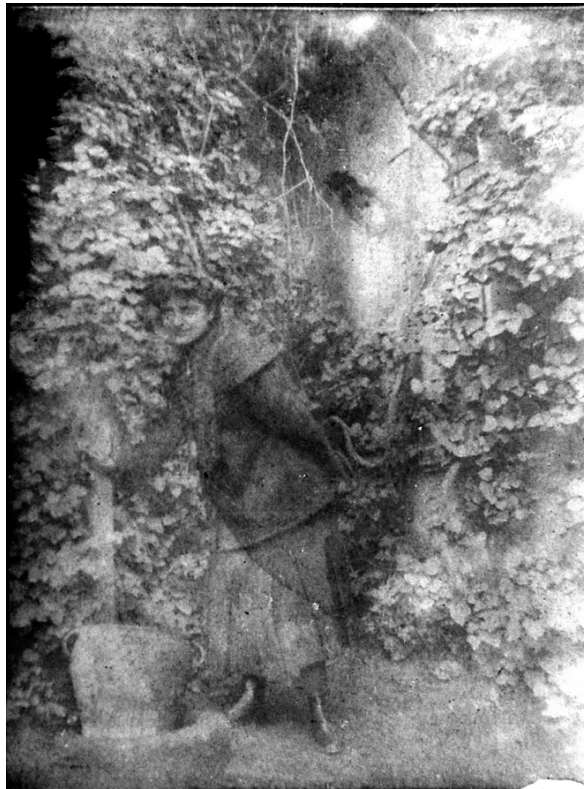
Tapia de las Airosas y un Villalba de pie subido en las tapias.  
79 x 112 cm. placa de vidrio impresionada con técnica de colodión húmedo y positivo  
en papel albuminado. sobre 1904 Al fondo Santiago del Arrabal y la Puerta de  
Bisagra.



Rodaderos con Santiago del Arrabal al fondo, y en primer plano uno de los hijos de  
su segunda mujer. 79 x 112 cm. placa de vidrio impresionada con técnica de  
colodión húmedo y positivo en papel albuminado. sobre 1904. muy deteriorado

María en la fuente del palomar.

93 x 76 mm.  
placa de vidrio impresionada  
con técnica de colodión húmedo  
sobre 1904  
Deteriorada.



Carmen, Elisa y María  
Villalba en su casa de la  
calle de las Airosas,  
antigua quinta de recreo  
del Cardenal Lorenzana.

93 x 76 mm.  
positivo en papel  
albuminado.  
sobre 1896-1900  
Imagen tomada en el  
Hostal del Cardenal.





la familia de su  
esposa: Adela, María,  
y Elisa Villalba, y su  
abuela, Joaquina  
Raquejo. en la casa  
de la calle de las  
Airosas.

76 x 95 mm.  
Positivo en papel  
albuminado.  
Sobre 1896.  
regular estado de  
conservación.



familia: su segunda  
esposa: María, Elisa,  
Adela, Carmen,  
Enrique, y su abuela,  
Joaquina Raquejo,  
en el jardín de las  
Airosas.

57 x 81 mm.  
Positivo en papel  
albuminado.  
Sobre 1896.  
deteriorada



María Villalba pintando en  
el jardín de su casa en la  
calle de las Airosas.

58 x 45 mm  
Positivo en papel  
albuminado.  
sobre 1896-1899.  
Bastante estropeada.



María Villalba con sombrero  
el jardín de la antigua quinta  
del Cardenal.

83 x 63 mm.  
positivo en papel albuminado.  
sobre 1896. Foto rota.  
En el reverso pone: *Mi  
hermana María.*





Luisa Escudero en el jardín.

110 x 81 mm.  
placa de vidrio impresionada con  
técnica de colodión húmedo y  
positivo en papel albuminado.  
sobre 1896-1904.  
deteriorada



Luisa Escudero en el jardín, de  
Matías Moreno ante el Estudio.

87 x 63 mm.  
positivo en papel albuminado.  
sobre 1900-1904  
placa deteriorada





Luisa Escudero en el estudio

115 x 79 mm.  
placa de vidrio impresionada con  
técnica de colodión húmedo y  
positivo en papel aluminado.  
sobre 1900-1904  
buen estado



Luisa Escudero Raquejo.

90 x 120 mm. aprox.  
Quedan dos placas de vidrio  
impresionadas con técnica de colodión  
húmedo (una con la emulsión  
agrietada) y positivos en papel  
aluminado.  
sobre 1900-1904  
Algo deterioradas.



Luisa Escudero  
Raquejo en el  
jardín,  
autorretratándose.

57 x 81 mm.  
placa de vidrio  
impresionada con  
técnica de colodión  
húmedo.  
sobre 1900-1904.  
buen estado.



Luisa Escudero Raquejo en el  
Estudio de Matías Moreno.

87 x 63 mm.  
placa de vidrio impresionada con  
técnica de colodión húmedo.  
Sobre 1900-1904.



Joaquina Raquejo y Acosta en  
el jardín.

87 x 63 mm.  
placa de vidrio impresionada  
con técnica de colodión  
húmedo  
sobre 1900-04.  
placa algo deteriorada con la  
imagen de la suegra de  
Moreno.



La familia: su  
segunda esposa  
Luisa Escudero y  
algunos de sus hijos:  
María, Elisa, Adela,  
Carmen y Enrique.

90 x 109 mm.  
positivo en papel  
albuminado.  
sobre 1904- 1905.  
imagen muy  
estropeada.







Boda de Matías Moreno y Luisa Escudero

58 x 45 mm  
positivo en papel albuminado.  
Sobre 1904  
positivo en buen estado.



Luisa Escudero, Matías Moreno y la hija de ella: María Villalba  
58 x 45 mm  
positivo en papel aluminado.  
sobre 1904  
En buen estado





Vista del jardín y de la casa del pintor Matías Moreno desde el torreón.  
82 x 116 mm .Positivo en papel albuminado. Sobre 1900-1904

En el reverso de la foto se puede leer: *las que están abajo son: mi madre, mi hermanita Elisa y mi cuñada Rosa y las que estamos en la azotea, como tú la llamas son Adelita y yo ¿me conoces? De seguro que no porque no me has visto nunca en ese sitio ¿ole?.* La que escribe esta explicación es Carmen, la más pequeña de los hermanos.

Matías Moreno con la nueva familia: su segunda esposa Luisa y algunos de sus hijos: María, Elisa, Adela, Carmen y Enrique.

79 x 112 cm.  
placa de vidrio  
impresionada al colodión  
húmedo muy deteriorada.  
Sobre 1904.  
parece tomada el día de la  
boda





Adela con el vestido de gala  
del Colegio de Nuestra Señora  
de los Remedios (Doncellas  
Nobles.)

224 x 174 mm  
positivo en papel albuminado.  
sobre 1904.  
muy deteriorada.



María y Carmen Villalba en el  
estudio de Moreno.

116 x 82 mm.  
positivo en papel albuminado.  
Sobre 1904.  
placa deteriorada.



Adela Villalba en el jardín de M.  
Moreno.  
120 x 90 mm.

Placa de vidrio impresionada con  
técnica de colodión húmedo.  
sobre 1904-06.  
En buen estado.



María Villalba Escudero en el  
Estudio de Moreno.  
120 x 90 mm.

placa de vidrio impresionada con  
técnica de colodión húmedo  
sobre 1904-06.  
placa en buen estado.



# Autorretratos fotográficos





Autorretrato entre los muros de su casa en construcción.  
108 x 135 mm.

Placa de vidrio impresionada con técnica de colodión húmedo y positivo en papel aluminado.

sobre 1871-75

Se conservan dos positivos y una placa. Moreno, con la cabeza cubierta por una boina, se autorretrata sentado en uno de los poyetes de la ventana.



Autorretrato con bodegón

90 x 120 mm. aprox.

placa de vidrio impresionada con técnica de colodión húmedo y positivos en papel albuminado.

sobre 1880

Se conservan dos negativos y tres positivos; uno de 84 x 65, 72 x 60 y 47 x 37 mm.

Los elementos del bodegón son los mismos que aparecen en su cuadro *Una distracción de artista*. Igualmente el tapiz gótico del fondo, oculto tras la tela clara en la que se recorta la figura de Moreno.





Autorretrato en su jardín.

125 x 95 mm.

Positivo en papel albuminado.

1895-1900.

Lleva el sombrero de ala ancha, el traje de terciopelo y la capa corta que caracterizó su indumentaria de sus últimos años.  
foto doblada y rota.





Autorretrato en la ventana de su Estudio.  
80 x 55 mm.  
Positivo en papel albuminado.  
1900-1902.  
Foto deteriorada.



Autorretrato en su estudio, ante la ventana  
97 x 81 mm.  
Positivo en papel albuminado.  
1900-1902.

En esta magnífica fotografía se ve a un artista muy envejecido con expresión seria, y el bigote y la perilla completamente blancos. Lleva colocado descuidadamente el abrigo por encima del hombro, y en la mano, el disparador de la cámara.  
en buen estado.





Autorretrato.

85 x 55 mm.

Positivo en papel albuminado.

1900-1902.

Moreno se autorretrata con un aire velazqueño, con el pincel y la paleta en las manos. Al fondo vemos *la despedida de Julieta y Romeo*, y su retrato de juventud pintado por su amigo Cárolus Durán





Autorretrato

65 x 53 mm.

Positivo en papel albuminado.

1895-1900

Esta pose *a lo Van Dyck* era la favorita de Moreno. Al fondo se ven en una repisa pequeña una serie de frascos de distintos tamaños.

Fotografía en buen estado.

# Fotografías de la Escuela de Arte



Clase de Dibujo Elemental (copia de láminas). 8,5 x 11,5 mm.  
Placa de vidrio impresionada con técnica de colodión húmedo y positivo en papel  
albuminado. Curso de 1902-1903.

Se conservan dos positivos con variaciones de milímetros respecto a la medida de la placa de vidrio.

Vista de la clase de dibujo elemental tomada desde la mesa del profesor; vemos las largas mesas con la novedosa iluminación eléctrica y los soportes para sustentar las láminas de dibujo enmarcadas; dos alumnas se afanan copiando y al fondo vemos al profesor de cerámica, Sebastián Aguado al lado de una alumna. En la pared gran cantidad de láminas colgadas entre las que pueden distinguirse algunas de Holbein, como el retrato de Anne Cresacre. En los machones, reproducciones de yeso de los famosos putti de Donatello y bustos sobre soportes de madera; al fondo se distingue el de Aulo Vitelio. En la esquina superior izquierda se ve la antigua techumbre pintada con escudos de Castilla y León y parte de una de las cerchas metálicas diseñadas por Mélida.





Alumnas dibujando en el aula de Dibujo Elemental. 8,5 x 11,5 mm.  
Placa de vidrio impresionada con técnica de colodión húmedo y positivos en papel  
albuminado. Curso de 1902-1903. Placa deteriorada.

Esta fotografía está tomada en el mismo aula que la imagen anterior sólo que desde el punto opuesto: la puerta de entrada (actualmente es el aula A-2). Nos permite ver la tarima y la mesa del profesor, desde la que Aguado nos mira pensativo. Los dos armarios gemelos y el frontal renacentista desaparecieron con las sucesivas reformas del centro, al igual que los bustos de yeso. Afortunadamente se conservan los tres casetones de la *Puerta del Paraíso* de Ghiberti colgados en la pared. Las mismas tres alumnas de la foto anterior están dibujando de pie. Por sus ropas podemos pensar que las dos del fondo son de clase humilde y la primera goza de mejor posición social.



Clase de Estudios Superiores de Dibujo o del Yeso. 90 x 120 mm. aprox.  
Placa de vidrio impresionada con técnica de colodión húmedo y positivo en papel  
albuminado. 1902-1903. Buen estado de conservación.

En esta vista del aula de Estudios Superiores de Dibujo, podemos ver la rica colección de vaciados en yeso que poseía la Escuela. Desgraciadamente han desaparecido gran cantidad de ellos y aunque se han restaurado varios, muchos están muy deteriorados. Las esculturas están colocadas sobre una peana de madera con forma alterna cuadrada y circular en la que se ponía una base giratoria ideada por Matías Moreno, que permitía mover las esculturas de gran tamaño sin esfuerzo e impidiendo su deterioro. A la izquierda distinguimos la estufa de leña y el tubo que dirigía el humo a la ventana. Los cristales fueron diseñados por Mérida repitiendo el esquema de San Juan de los Reyes: un cuadrado rodeado por cuatro alfardones. Actualmente sólo se conservan in situ los relieves de la cantoría de Lucca della Robbia.





Vista de la clase de Estudios Superiores de Dibujo 90 x 120 mm. Aprox. Placa de vidrio impresionada con colodión húmedo. Curso de 1902-1903. Buen estado de conservación. Vista de la clase desde la mesa del profesor con dos alumnas dibujando. Al fondo los dos armarios diseñados por A. Mélida y en el centro la puerta de la mezquita de Sevilla en yeso.



Modelos de yeso de la clase Superior de Dibujo. 88 x 119 mm. Placa de vidrio impresionada con colodión. Curso de 1902-1903. Buen estado. Entre las hoy desaparecidas figuras del Apoxiómeno y la Venus de Milo está el busto de Federico Latorre, modelado por Moreno.





Modelos de yeso de la clase Superior de Dibujo. 86 x 118 mm. Placa de vidrio impresionada con técnica de colodión húmedo . Curso de 1902-1903 . Buen estado.



Vista de la clase Superior de Dibujo. 84 x 118 mm. Placa de vidrio impresionada con técnica de colodión húmedo. Curso de 1902-1903. Placa deteriorada



Vista de la clase de Dibujo elemental con los alumnos. 84 x 179 mm. Placa de vidrio impresionada con colodión húmedo. Curso de 1902-1903  
Muy deteriorada. Esta imagen inédita da una idea del éxito del nuevo centro de enseñanza; los alumnos dibujan agrupados por edades y bajo la supervisión de dos profesores.



Vista de la clase de Dibujo elemental con los alumnos. 90 x 120 mm. Aprox. Placa de vidrio impresionada con colodión. Curso de 1902-1903. Muy estropeada, Pareja de la imagen anterior.





Sebastián Aguado con tres alumnas en la clase de cerámica y modelado.

90 x 120 mm.

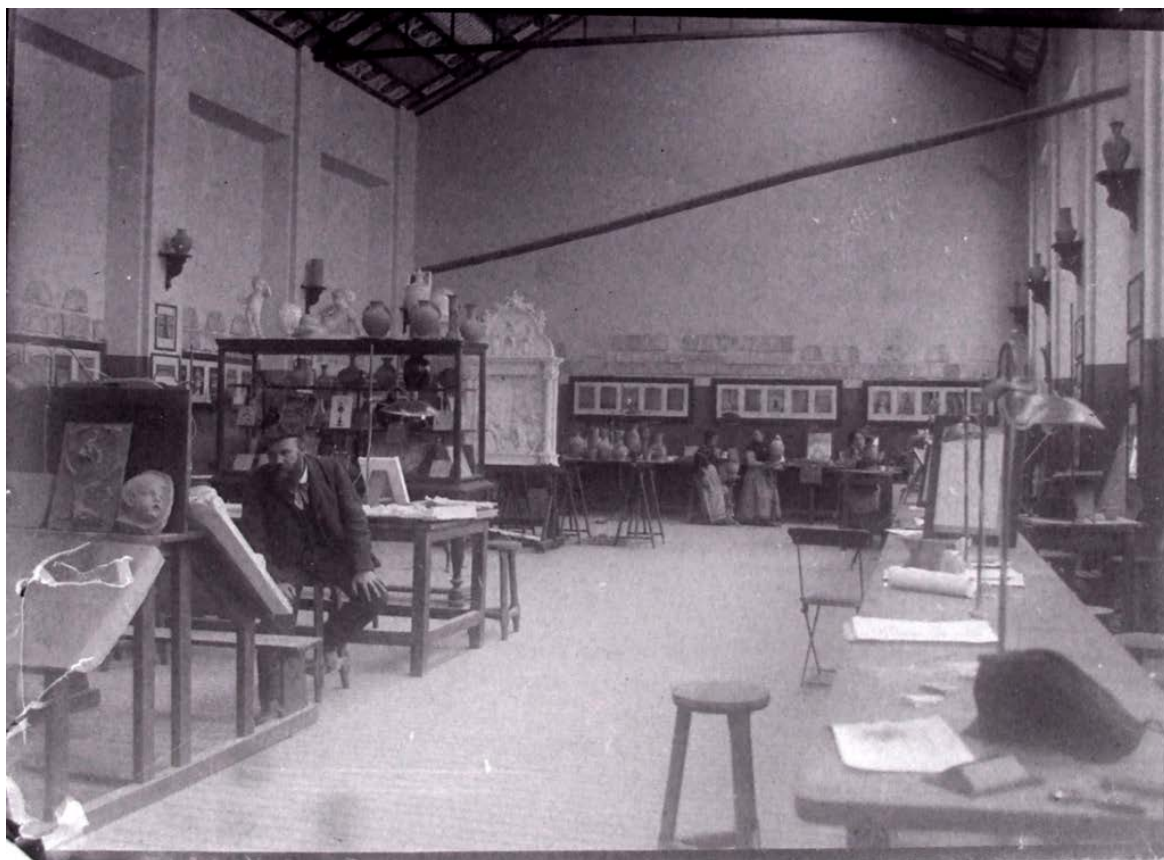
Placa de vidrio impresionada con técnica de colodión húmedo y positivo en papel albuminado.

1902-1903.

Al fondo del aula, la mesa del profesor y colgadas en la pared una colección de láminas y modelos en yeso, entre los que destacan las copias de las rodela de la Armería Real. La clase constaba de una zona práctica, donde está sentado el profesor, y una zona de bancos para que se pudiese sentar el alumnado durante las exposiciones teóricas. En la pared de la derecha vemos la reproducción de la puerta de la sacristía de San Marcos de Venecia realizada por la casa Cristoffle y Cia.

Buen estado.





Clase de Modelado desde el ángulo opuesto.  
82 x 115 mm.

Placa de vidrio impresionada con técnica de colodión húmedo y positivo en papel  
albuminado.  
1902-1903  
Se conserva la placa y dos positivos.

La gran tinaja del curso 1902-1093  
dentro del horno para su cochura.  
118 x 82 mm.

Placa de vidrio impresionada con  
técnica de colodión húmedo.  
Sobre 1902-1903.  
Mal estado.



Mufla de la Escuela de Artes con la  
gran tinaja mudéjar en su interior,  
y dos ayudantes preparando la  
cocción con leña.  
118 x 82 mm.

Placa de vidrio impresionada con  
técnica de colodión húmedo.  
1902-1903.  
Deteriorada.



Retrato de Sebastián Aguado  
90 x 120 mm.

Placa de vidrio impresionada con  
técnica de colodión húmedo  
Sobre 1902-1903  
Algo rota en los bordes



Retrato de Sebastián Aguado  
90 x 120 mm. aprox.

Placa de vidrio impresionada con  
técnica de colodión húmedo y  
positivo en papel albuminado.  
Sobre 1902-1903.  
Buen estado.







Cocción del horno de cerámica construido en la huerta de la Escuela de Artes  
118 x 890 mm.

Positivo en papel albuminado.

Sobre 1902-1903.

**Comentarios:** horno de cerámica construido por el profesor de cerámica Sebastián Aguado en la antigua huerta del ex convento de Santa Ana. Se ve al profesor con una larga bata blanca, dirigiendo la cocción, apoyado delante de la puerta del horno. Al fondo vista de la recién construida Escuela Superior de Artes e Industrias.

Buen estado.

# Fotografías para estudios de cuadros

Estudio fotográfico para un cuadro, posiblemente *Venus y Cupido*. 182 x 135 mm.

Placa de vidrio impresionada con colodión y tres positivos. Sobre 1889-1892.

Se conservan tres fotografías: dos pequeñas de 120 x 90 mm. y una placa de vidrio de 182 x 135 mm. Elegante pose de la joven, descalza y con los brazos extendidos; para resaltar la falda oscura de la modelo, colocó un fondo blanco



Modelo posando con un bebé sobre los hombros. 80 x 72 mm.. Positivo en papel albuminado. Sobre 1891-92. En buen estado.

Esta imagen pertenece a una serie de fotografías tomadas por Moreno para la realización de un cuadro hoy desconocido. Podría tratarse del tema de Venus y Cupido, la fortuna o similar. Al lado de la fotografía vemos un boceto sobre este tema, en el que se ha variado la postura de las piernecitas del niño. La blusa de la modelo está bordada con un dibujo que podría ser de tipo salmantino.





María Moreno posando con el mismo bebé de las fotografías anteriores. La imagen superior, placa de vidrio impresionada con técnica de colodión y la inferior, positivo en papel albuminado. Sobre 1889-92.

Son imágenes de la misma serie a modo de variantes sobre el mismo tema. La hija del pintor ocupa el lugar de la modelo, vestida con la misma blusa bordada y falda oscura. Detrás de ella, el ama de llaves sujeta al bebé.





Boceto fotográfico para *La Petenera*.  
58 x 80 mm.

Positivo en papel albuminado.  
1870-1880 .

Esta imagen fue la elegida por Moreno para realizar una acuarela firmada en Sevilla en 1881. La idea de esta composición es según Eugenio de Olavarría la personificación del cante lento y triste de las *Peteneras* en una sensual figura femenina, ataviada con una indumentaria goyesca, peineta y flores en el cabello.

La imagen está tomada en su estudio de pintura, antes de mudarse a la casa de San Juan de los Reyes.

Deteriorada





Boceto fotográfico para *La petenera*.  
98 x 128 mm.

Placa de vidrio impresionada con técnica de colodión húmedo.  
Sobre 1870-1880.

Realizada en el primer estudio del pintor en Toledo, en el Pozo Amargo. Al fondo se puede ver el retrato de Josefa Martín, su esposa, y la cabeza de valenciana.

Bajo el retrato grande, uno de los pequeños cuadritos de paisaje de los que hablan sus contemporáneos. La joven posa como dormida al lado de la guitarra de Moreno, con cierto aire de indolencia y erotismo.

En mal estado de conservación.



Boceto fotográfico para *La Petenera*  
57 x 65 mm. aprox.

Positivo en papel  
albuminado.  
Sobre 1870-1880  
Muy deteriorada.



Boceto fotográfico  
para *La Petenera*  
90 mm x 120 mm.

Placa de vidrio  
impresionada con  
técnica de colodión  
1870-1880  
se conserva otro  
positivo más  
pequeño que mide  
70 x 76 mm.



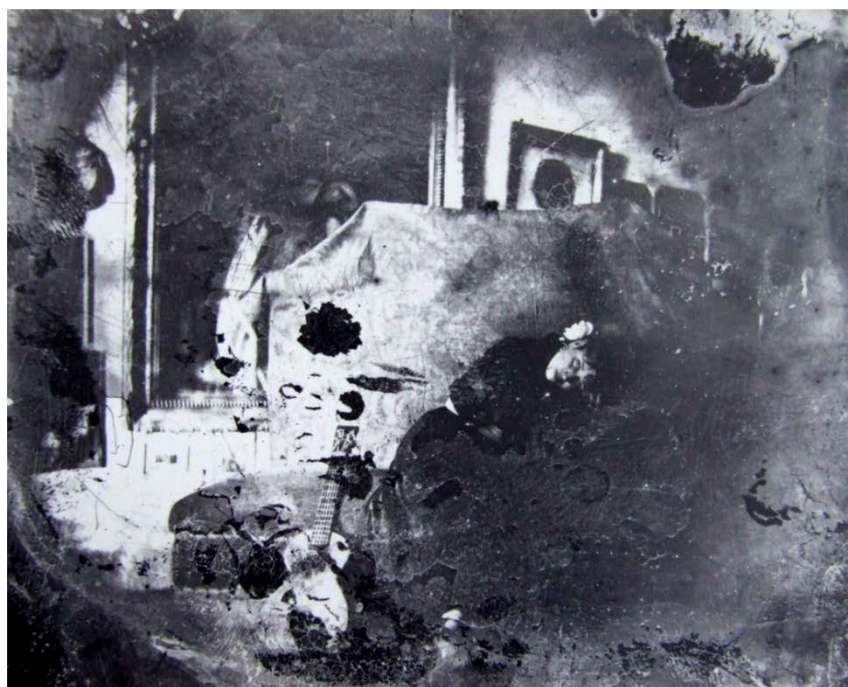
Boceto fotográfico  
para *La Petenera*  
90 x 120 mm.

Placa de vidrio  
impresionada con  
técnica de  
colodión húmedo.  
1870-1880  
Al fondo se ven  
varias obras de  
Moreno y un plato  
de reflejo  
metálico. Muy  
deteriorada.



Boceto fotográfico  
para *La Petenera*  
89 x 121mm.

Placa de vidrio  
impresionada con  
técnica de colodión  
húmedo.  
Sobre 1870-1880 .  
Muy estropeada.







Boceto fotográfico para *La Petenera*. 90 x 120 mm. Placa de vidrio impresionada con colodión húmedo. Sobre 1870-1880 . Se conserva otra fotografía más pequeña que mide 52 x 80 mm.



Boceto fotográfico para *La Petenera*; el interior pertenece al primer Estudio de Moreno. 51 x 82 mm. Aprox.  
Positivo en papel aluminado.  
Sobre 1870-1880.  
Fotografía deteriorada.



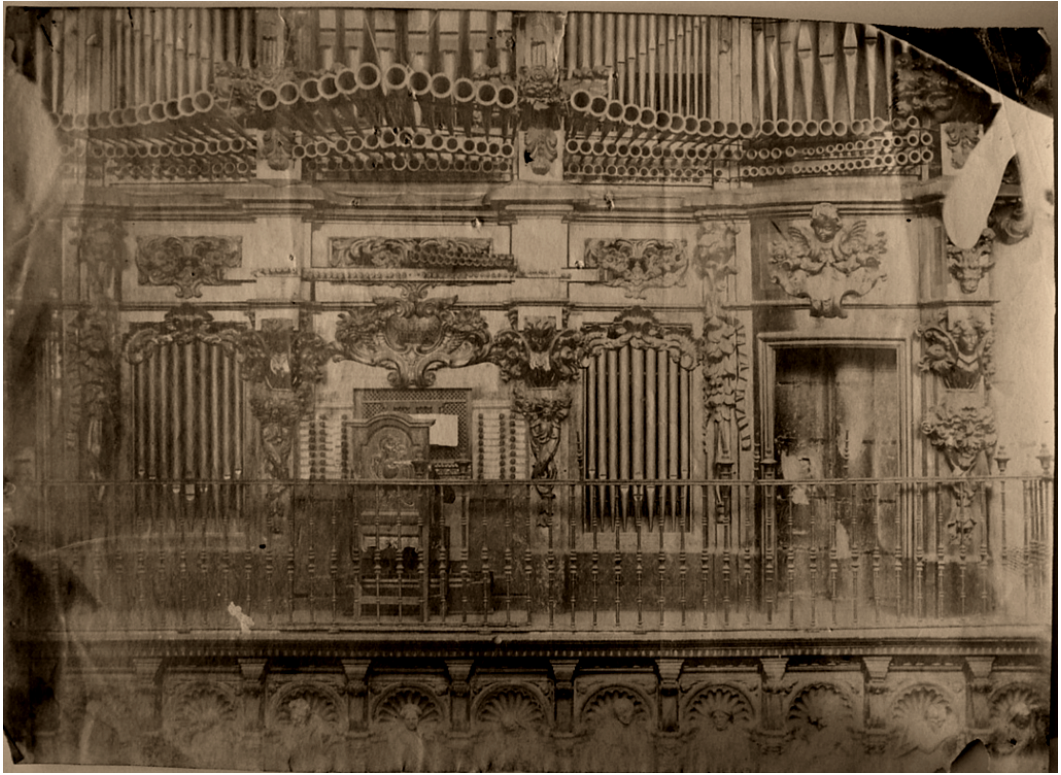


Dos fotografía para el cuadro de  
María Moreno, *Stella Maris*  
122 x 87 mm.

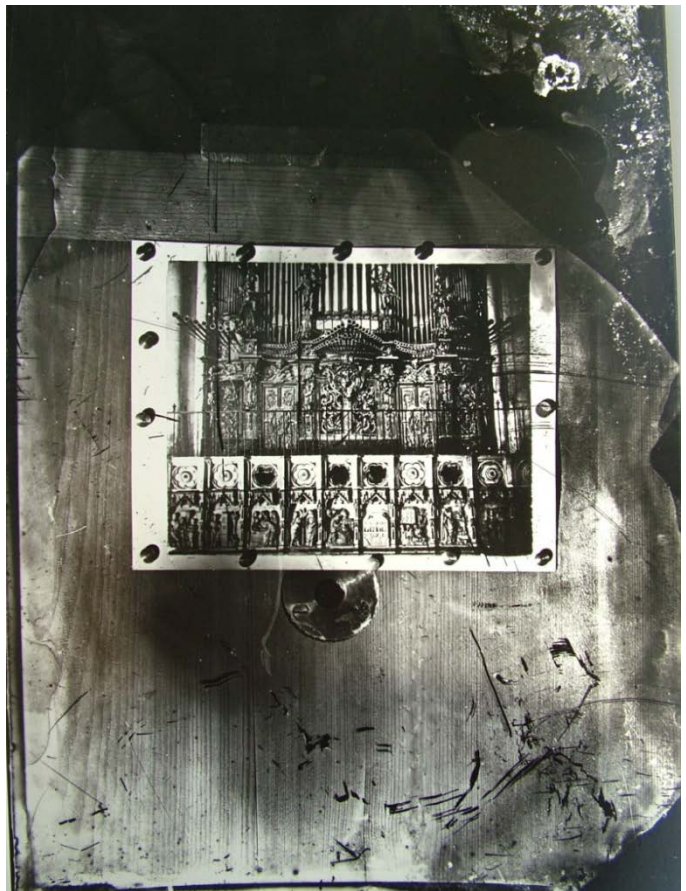
Placas de vidrio impresionadas con  
técnica de colodión húmedo  
Sobre 1889-1891.

La placa rota fue precisamente por  
restaurador!.





Fotografía del órgano de la catedral de Toledo, que utilizó como fondo para el cuadro: *Ensayo al órgano*. 124 x 172 mm. Positivo en papel albuminado. Sobre 1879-80. Deteriorada.



Fotografía de la parte posterior del órgano, con la talla de Germán López, que utilizó de modelo para un cuadro desconocido. 177 x 126 mm.

Placa de vidrio al colodión.  
Sobre 1879-80.  
Moreno fotografió la fotografía del órgano fijada a un tablero con chinchetas.  
Deteriorada.



Retrato de tres mujeres  
con mantones en el  
jardín.  
228 x 172 mm.

Positivo en papel  
albuminado.  
sobre 1880-90  
Boceto fotográfico y  
estudio para el cuadro:  
*La echadora de cartas.*  
Deteriorada.



Retrato de una modelo con  
mantón.  
90 x 120 mm.

Placa de vidrio impresionada  
con técnica de colodión  
húmedo.  
Sobre 1880-1890  
Deteriorada





Boceto fotográfico y estudio de  
niños para el cuadro de María  
Moreno *La hoguera de San Antón*.  
84 x 58 mm.

Positivo en papel albuminado.  
Sobre 1890-1891.  
Deteriorada.



Estudio del niño protagonista para  
el cuadro de María Moreno *La  
hoguera de San Antón*.  
98 x 60 mm.

Positivo en papel albuminado.  
1890-91.  
Deteriorada.



Estudio para el cuadro de María  
Moreno *La hoguera de San Antón*.  
94 x 66 mm.

Positivo en papel albuminado.  
1890-91.  
deteriorada.



Boceto fotográfico para el cuadro de María Moreno *La hoguera de San Antón*.  
118 x 161 mm.  
Positivo en papel albuminado.  
Fechada sobre 1890-91.  
en buen estado.

Tejedora?.  
Estudio para  
cuadro  
desconocido.  
31x 38 mm.

Positivo en  
papel  
albuminado.  
sobre 1880-90  
en buen estado



Tejedora ?.  
33 x 45 mm.

Positivo en papel  
albuminado.  
Estudio fotográfico  
para cuadro  
desconocido.  
Buen estado.







María montando a su caballo ante el estudio de su padre.  
la superior 130 x 180 mm. La inferior, 126 x 176 mm  
Arriba positivo en papel albuminado; abajo, placa de vidrio al colodión húmedo.  
Fechadas sobre 1891-1892.  
Esta serie de María como amazona son bocetos fotográficos para el retrato ecuestre de su hija de 1891. Se conservan varios fragmentos de placas con esta imagen.



María sentada en una borriqueta posando para su retrato a caballo.  
132 188 mm. placa de vidrio impresionada con técnica de colodión húmedo.  
sobre 1891-1892. En buen estado



María Moreno montando a *Brillante* en el picadero de su casa, delante del torreón.  
130 x 180 mm. Aprox. Placa de vidrio impresionada con técnica de colodión  
húmedo. Sobre 1890-1891. Buen estado





Boceto fotográfico para el cuadro *Lejos de la ciudad*

Las dos 130 x 180 mm. Aprox.

Positivos en papel aluminado. Sobre 1899; se conserva también otro positivo que mide 97 x 128 mm.

Deterioradas.



# Fotografías de cuadros



Retrato de mujer (¿su cuñada Carmen Martín?)  
Positivo en papel albuminado.  
1864-1870.

En paradero desconocido. Sólo se conoce por la fotografía del cuadro. La imagen en pequeño de la derecha, es la fotografía de Carmen Martín Campos; el peinado y el traje son muy parecidos en ambos casos: con cuello blanco cerrado por un broche y pendientes. Por la pincelada y el clasicismo académico de la imagen podría datarse en su primera época.

*Quién bien ama, bien  
castiga.*

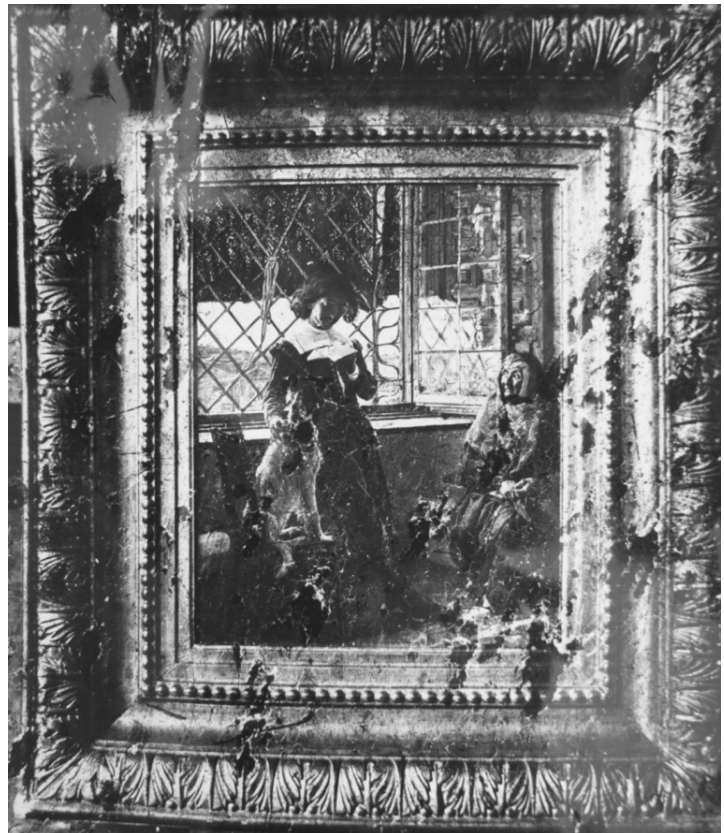
136 x 118 mm.

Placa de vidrio impresionada  
con técnica de colodión.  
Fechada sobre 1870-78.  
Se conserva una placa de  
vidrio grande, de 275 x 215  
mm. con la misma imagen, y  
un positivo.



*La dueña complaciente*  
275 x 215 mm.

Placa de vidrio impresionada  
con técnica de colodión  
húmedo.  
Fechada sobre 1870-75.  
muy deteriorada







*Una oveja entre lobos*  
110 x 150 mm.

La superior, placa de vidrio impresionada al colodión y, abajo, positivo en papel albuminado.

Fechadas sobre 1870-1880

Uno de estos cuadros participó en el Salón de París de 1870, quizá la segunda versión del tema.

Bargueña  
125 x 100 mm.

Positivo en papel albuminado.  
Fechada en 1872  
Cuadro en paradero  
desconocido.



*Un compañero de juegos.*  
156 x 107 mm.  
Positivo en papel albuminado.  
sobre 1878.  
Se conserva también el  
positivo de una placa de gran  
tamaño 271 x 210 mm.





Ante la puerta del Mollete  
182 x 125 mm.

positivo en papel albuminado.  
sobre 1880.  
Cuadro desconocido,  
fotografiado por el pintor antes  
de concluirlo.



Retrato de Matías Moreno por  
su hija María.  
140 x 115 mm.

Placa de al colodión y positivos  
en papel albuminado.  
Fechado en 1889.  
Se conservan varios positivos de  
la época cuyas medidas oscilan  
entre los 104 x 78 mm. Y 105 x  
80 mm. El cuadro se retrató con  
marco y sin él.





María Moreno Martín con  
un gato. Es posible que este  
cuadro sea el titulado por  
su padre como *Entre las  
flores*, o bien una primera  
versión de *Un compañero  
de juegos*.  
162 x 102 mm.

Positivo en papel  
albuminado.  
sobre 1880  
cuadro desconocido  
Foto deteriorada.



Retrato de María Moreno  
155 x 82 mm.

placa de vidrio.  
impresionada con técnica de  
colodión húmedo y positivo  
en papel albuminado.  
1880  
Deteriorada.



*Ensayo al  
Órgano.* 138 x  
208 mm.

Positivo en  
papel  
albuminado.  
1879-1880;  
segunda versión  
del cuadro.



*Los dos sueños*  
107 x 160 mm.

placa de vidrio  
impresionada  
con técnica de  
colodión  
húmedo y  
positivo en  
papel  
albuminado.  
sobre 1879-1880  
deteriorada







Muchacha en cucullas.  
positivo en papel albuminado.  
sobre 1890-1906

Cuadro desconocido, que se puede ver detrás de María y Carmen Villalba, sentadas en el estudio de Moreno.





## Conclusiones

Una vez terminada la investigación y desarrollados los aspectos que se pretendía tocar en cada una de las dos partes, a través de los cuales se realiza un recorrido por la biografía y obra del pintor Matías Moreno, y analizado documentos, imágenes contemporáneas, fotografías tanto las realizadas por Moreno como las de sus colección, cuadros, dibujos, bocetos y apuntes, etc, que constituyen el *corpus* del presente trabajo. Tras esto, se pueden llegar a las siguientes conclusiones:

En mi opinión que queda demostrada la trascendencia de la labor docente de Matías Moreno en Toledo, además de la que realiza desde su cátedra del Instituto de Segunda Enseñanza, la que realiza a título personal, que sirvió para impulsar las artes en la ciudad, a través de la organización de la clase gratuita de dibujo, pintura, repujado, trabajos en yeso, etc, y la presentación de estas obras de sus alumnos en exposiciones abiertas al público, sufragadas por él para que se extendiese el conocimiento de los progresos de sus discípulos y pudiesen los toledanos juzgar el mérito de las obras. Creo que es digna de elogio la actitud de Moreno en la defensa de la instrucción pública y el fomento de las artes y los oficios.

Matías Moreno consiguió aumentar el interés por la pintura y el dibujo a través de su clase gratuita, que llenaba el vacío existente por la falta de una academia de Bellas Artes. Su docencia culminará en la ampliación a otras técnicas artísticas y evolucionará hacia la fundación de la Escuela de Artes que llegado hasta nuestros días y donde se formaron numerosos artistas y donde hay que decir que sigue quedando algo de lo que él comenzó, que su huella se mantiene viva después de 110 años de andadura.

También es muy revelador su interés por la fotografía siendo Matías Moreno uno de los primeros artistas españoles en la realización de fotografías, que se apoya en las nuevas técnicas para usarlas como herramienta al servicio de la pintura.

Gracias a los nuevos datos aportados en la biografía del pintor, deseo deshacer falsas ideas sobre su vida y en especial romper con el mito del artista abandonado por su esposa, cuando parece que fue un acuerdo judicial de separación, en la cada uno de los cónyuges se hizo cargo de una de las hijas.

Este trabajo está también orientado para conocer y encajar su figura en el ambiente artístico que existió en Toledo en la segunda mitad de siglo XIX.

He pretendido realizar un catálogo del artista en donde espero aportar numerosos datos hasta ahora inéditos y que pueden ser de gran utilidad para futuras investigaciones

sobre Matías Moreno. Algunas obras presentadas han sido localizadas sin dificultad; otras, por el contrario, no se han podido encontrar. Probablemente la publicación de este trabajo de años de investigación facilite su hallazgo, aunque es difícil, pues su pintura fue muy cotizada por anticuarios y marchantes extranjeros para su venta en Europa y Estados Unidos.

Con este trabajo deseo rendir un homenaje a Matías Moreno con el cariño y la veneración que la familia ha tenido siempre por el *abuelo Matías*, que permanecía hasta hace poco en un lugar secundario, y que lentamente va dibujándose entre las sombras del olvido, aunque a mi juicio sin el reconocimiento artístico que se merece, que ya lo decía José Galofre, *que la justicia empieza para los artistas en el sepulcro*.



## BIBLIOGRAFÍA

### A) OBRAS DE CARÁCTER GENERAL

1. Estudios y artículos sobre temas históricos y artísticos publicados en el siglo XIX
2. Historia del Arte, Historia, Economía, Sociedad (siglos XX y XXI)
3. Hª de la Fotografía.
4. Hª de la estampa, Hª del grabado, y de la tarjeta postal.

### B) BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

5. Toledo, siglos XIX y XX
6. En torno a Matías Moreno y González.

Las obras que se citan son las utilizadas para el presente estudio, sin intentar reproducir aquí la cada vez más amplia bibliografía que existe en torno a los siglos XIX y XX.

Se han consultado completas (en algunas faltan ejemplares) las colecciones de Revistas y periódicos siguientes:

- El Ateneo,
- El Duende,
- El Heraldo de Toledo
- El Nuevo Ateneo,
- La Campana Gorda,
- La Ilustración Española y Americana,
- El Arte en España
- Toledo,

### A) OBRAS DE CARÁCTER GENERAL

#### 1. ESTUDIOS Y ARTÍCULOS SOBRE TEMAS HISTÓRICOS Y ARTÍSTICOS PUBLICADOS EN EL SIGLO XIX

AA.VV., Exposición Universal de París. Catálogo de la Sección Española. Comisión General de España. Madrid. Imprenta de Manuel Minuesa de los Ríos. 1878.

AGUILERA, Emiliano, *Eduardo Rosales. su Vida, su Obra, su Arte*. Iberia, Joaquín Gil. Barcelona (s.a.)

ALCOVER, José, “El Grupo 18 de la Exposición Universal de París” en La Gaceta del 14 de octubre de 1865. Año I, nº 44.

BERUETE y MORET, Aureliano de: *Historia de la pintura española del siglo XIX. Elementos Nacionales y Extranjeros que han influido en ella*. Madrid, Imprenta de Blas. 1926.

BORROW, George, *La Biblia en España: los viajes, aventuras y prisiones de un inglés que intentó difundir las escrituras por la península ibérica*. Londres 1843. Edición española de 1911 con prólogo de Manuel Azaña.

CASTRO Y SERRANO *España en Londres: correspondencias sobre la Exposición Universal de 1862*. Madrid, Imprenta de T. Fortanet. 1863.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICION NACIONAL DE BELLAS ARTES, año de 1864.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES, año de 1866.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES, año de 1881.

- CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES, año de 1892.
- CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES, año de 1899.
- CEÁN BERMÚDEZ, A., *Diccionario Histórico de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid Imprenta de viuda de Ibarra, 1800.
- FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, Ángel, *Guía de Madrid. Manual del madrileño y del forastero*. Oficinas de la Ilustración Española y Americana, 1876. Reedición Madrid editorial Ábaco, 1975.
- FERRANT, Alejandro, *Reflexiones sobre la pintura decorativa*. Discurso leído en la recepción pública el 20 de diciembre de 1885. Madrid. RABASF, 1885.
- GARCÍA, José, *Las Bellas Artes en España, 1866*. Madrid, Imprenta de Ernesto Ansart, 1867.
- GALOFRE, José, *El Artista en Italia y demás Países Europeos Atendiendo al Estado Actual de las Bellas Artes*. Madrid, Imprenta de L. García 1851.
- GAUTIER, Theophile, *Voyage en Espagne*. París, Charpentier, 1865.
- GINER DE LOS RÍOS, Hermenegildo, *Teoría del Arte e Historia de las Artes Bellas*. Baeza, Imprenta y Librería de la Comisión General de Libros, 1873.
- HAES, Carlos de, *De la Pintura de Paisaje Antigua y Moderna*. Discurso leído en junta pública del 26 de febrero de 1860, y contestación de Federico de Madrazo. Madrid, Imprenta de Manuel Tello, 1872.
- IBAÑEZ ABELLÁN, *Catálogo crítico-explicativo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881*. Madrid 1881.
- IZQUIERDO Y CEACERO, P., *Elementos de Historia de España. (Premiado en las Exposiciones Universales de Viena y París y en las Pedagógicas de Madrid y Río de Janeiro)*. Madrid, Establecimiento Tipográfico de Manuel Minuesa, 1886.
- LA NOVÍSIMA RECOPIACIÓN DE LAS LEYES DE ESPAÑA. 6 Tomos. Madrid 1805-07 (s.i.)
- LEFORT, Paul, "Les Écoles Étrangères de Peinture. París, Gazette de Beaux Arts, 1878.
- MALPICA, D., *Breves Reflexiones sobre el Arte de la Pintura*. Madrid, imprenta de Nicolás González, 1874.
- MADOZ, Pascual, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones De ultramar*. (16 vols.). Madrid, el autor 1845-50.
- MENDOZA, Francisco de, *Manual del Pintor de Historia, o sea recopilación de las principales reglas, máximas, y preceptos para los que se dedican a esta profesión*. Madrid, T. Fortanet, 1870.
- MESONERO ROMANOS, Ramón, *Manual de Madrid. Descripción de la Corte y de la Villa*. Madrid, Imprenta de D. M. de Burgos, 1831. Reediciones 1833; 1982 (Madrid, Imprenta Fareso, facsímil de la 2ª ed. corregida y aumentada).  
 - *El Antiguo Madrid: paseos histórico-anecdóticos por las calles y casas de esta villa*. F. de P. Mellado. 2 vols, Madrid 1861. Madrid, Edición Facsímil Ciencia-3, 1984.  
 - *Escenas y tipos Matritenses*. Madrid 1851. Editado también por Cátedra Colección Letras Hispánicas. Madrid, edición de Enrique Rubio Cremades. 1993.  
 - *Memorias de un setentón natural y vecino de Madrid*. Castalia-Comunidad de Madrid. Madrid 1994.
- MOUTROSIER, E., "Raimundo de Madrazo" en the Great Modern Painter, París, 1886 (pp. 353-368).

- “Raimond de Madrazo” en *Les Artistes Modernes*, nº 13, s.a. París. (pp. 97-99).
- O’NEILLE y Rosiñol, J., *Tratado de Paisaje*. Palma de Mallorca 1862.
- PARCERISA, Francisco Javier, *Recuerdos y Bellezas de España: Castilla la Nueva-Toledo (1839-1865)*. Edición facsímil. Toledo, Editorial Zocodover, 1981.
- PÉREZ VILLAMIL, Genaro, *España Artística y Monumental. (1842-1850)*. Edición Facsímil. Madrid, El Bibliófilo, 1990.
- PONZ, Antonio, *Viage de España*. Madrid, 1787, edición facsímil. Madrid 1972.
- RIÑO, Juan Facundo, *Classified And Descriptive Catalogue Of The Art Objects Of Spanish Production In The South Kensington Museum: With An Introduction And Notes*. London, The South Kensington Museum, 1872.
- *Catálogo del Museo de Reproducciones artísticas*. Madrid 1881.
- SALDONI Y REMENDO, Baltasar, *Diccionario Biográfico-bibliográfico de efemérides de Músicos españoles*, 1868. Madrid, Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1880.
- TUBINO, Francisco M<sup>a</sup>, *El Arte y los Artistas Contemporáneos en la Península*. Madrid Librería Durán, 1871.
- VÍÑAZA, Cipriano Muñoz y Manzano, conde de la, *Adiciones al Diccionario Histórico De los más ilustres profesores de Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*. Madrid, Tipografía de los huérfanos. 4 vols. 1894.

## 2. HISTORIA DEL ARTE, HISTORIA, ECONOMÍA, SOCIEDAD (SIGLOS XX Y XXI)

- AA.VV., (Dirigido por Virgilio Pinto Crespo y Santos Madrazo Madrazo), *Madrid, Atlas Histórico de la Ciudad: siglo IX al XIX*. Centro de Documentación y Estudios para la Historia de Madrid. Fundación Caja Madrid, Madrid, ed. Lunwerg 1995.
- AA.VV., *Enciclopedia del Museo del Prado*. Madrid Fundación de amigos del Museo del Prado, 6 volúmenes. 2006.
- AA.VV., *Del Neoclasicismo al Modernismo*. Tomo V de la Historia del Arte Hispánico. Madrid, Editorial Alhambra. 1978.
- AA.VV., *Del Neoclasicismo al Impresionismo*. Madrid, Editorial Akal. 1999.
- ABELLÁN, José Luís, Liberalismo y Romanticismo en *Historia Crítica del Pensamiento Español*. Barcelona, Círculo de Lectores. 1992-93.
- ÁGUEDA VILLAR, Mercedes “José de Madrazo y su crítica al Greco” en *Anales de Historia del Arte*, Universidad Complutense de Madrid, volumen extraordinario, 2008, pp. 447-454.
- ALCOLEA BLANCH, Santiago: “Fortuny, puntualizaciones al catálogo de una exposición (I)” en *Archivo Español de Arte*, nº 249. Madrid 1990. p. 43-58.
- “Fortuny, puntualizaciones al catálogo de una exposición (II). A.E.A. nº 252. 1990. pp. 573-591.
- ALMAGRO, M<sup>a</sup> José, “El Museo Nacional de Reproducciones artísticas. Necesidad de su reorganización, objetivos y finalidad” en B. *ANABAD XXXIX*, nº 2, 1989, pp. 297-321.
- ANDERSEN, Hans Cristian: *Viaje por España*, (traducción epílogo y notas de Marisa Rey). Madrid, Alianza Editorial, 2004.
- ANÓNIMO, *exposición Aragonesa de 1885. Convocatoria*, en La Gaceta de Fomento Madrid, 7 de mayo de 1885.



- ARIAS ANGLÉS, Enrique: "Proceso y triunfo del paisajismo romántico en la Academia de San Fernando". Madrid, Revista de Ideas Estéticas nº 134, 1976.
- "Influencia de los pintores Ingleses en España". Catálogo de la Exposición *Imagen Romántica de España*. Vol. I. Madrid, Ministerio de Cultura 1981, pp. 79-102.
  - "Los orígenes del fenómeno de la Pintura de Historia del s. XIX en España". *Academia*. 1er. Semestre. 1986. Núm. 62. págs. 185-196.
  - "La pintura de paisaje en España" en *Pinturas de Paisaje del romanticismo Español*. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1985.
  - *Del Neoclasicismo al Impresionismo*. Tres Cantos, Madrid, Ed. Akal. 1999.
- ARIAS ANGÉS, Enrique y RINCÓN GARCÍA, Wifredo, "Las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes del siglo XIX" en *Exposiciones Nacionales del siglo XIX. Premios de pintura*. Madrid, Gráficas Municipales, 1988.
- ARIAS DE COSSÍO, Ana María, *Pintura*, en Historia del Arte Hispánico, vol. V, *Del Neoclasicismo al Modernismo*. Madrid, Alhambra, 1979.
- "El nazarenismo en la pintura española del siglo XIX" en *El siglo XIX*. II Congreso Español de Historia del Arte. Tomo II, Valladolid, CEHA, 1978, pp. 50-53.
  - *La pintura del siglo XIX en España*. Barcelona, Vicens Vives, 1989.
- ARTIGAS SANZ, Carmen, *El Libro Romántico en España*. 4 vols. Madrid C.S.I.C., 1953-1955.
- ARTOLA GALLEGO, Miguel, *La Burguesía Revolucionaria (1808-1869)*. Alianza Editorial. Madrid, Historia de España Alfaguara. 1973.
- *Antiguo Régimen y Revolución liberal*. Barcelona Barcelona Editorial Ariel. 1978. 2ª edición 1983.
  - *La Hacienda del siglo XIX. Progresistas y Moderados*. Madrid, Alianza Editorial. 1986.
  - *La Burguesía Revolucionaria (1808-1874)*. Historia de España Alfaguara vol. 5. Madrid, Alianza Universidad. 1990. (Ed. Corregida y aumentada).
- BEDAT, Claude, *La Real Academia de San Fernando (1744-1808)*. Fundación Universitaria Española. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989.
- BENEZIT, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, vdessinateurs et graveurs*. Tomo 9. París, Gründ, 1999.
- BOIME, Albert, "The Academy and frenck painting in the nineteenth century". Londres 1971.
- BONET CORREA, Antonio (coord.), *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*. Madrid, Cátedra, 1994.
- BUENO FIDEL M<sup>a</sup> José, *Arquitectura y Nacionalismo (Pabellones Españoles en las Exposiciones Universales del siglo XIX)*. Prólogo de Juan Antonio Ramírez. Málaga, Universidad de Málaga. Colección de Arquitectura. 1987.
- CALVO SERRALLER, Francisco y otros.: *Ilustración y Romanticismo*. Gustavo Gili, Colección Fuentes y Documentos para la Hª del Arte. Barcelona, Vol. VII. 1982.
- "Las Academias Artísticas en España" en *Las Academias de Arte*, de Nicolaus Pevsner. Madrid 1982, pp. 226-239.
  - *La Imagen Romántica de España. Arte y Arquitectura del siglo XIX*. Madrid Editorial Alianza. 1995.

- “Los viajeros románticos franceses y el mito de España” en *La Imagen Romántica del Legado Andalusí*, Madrid, Lumweg, 1995.
- *Paisajes de luz y muerte: la pintura española del 98*. Barcelona, Tusquets, 1998.
- CALVO SERRALER, F. y GONZÁLEZ GARCÍA, A., “Estudio Preliminar” en la reedición facsímil de *El Artista*. Vol. I. Madrid, Ed. Turner. 1981, pp. IX-XXIX.
- CARO BAROJA, Julio, *Toledo*. Barcelona, Editorial Destino, 1998.
- CARO BAROJA, Julio y Corredor Mateos, J., *Artesanía en España, una defensa de las Artes y Oficios*. Barcelona, Lunweg, 1985.
- CARRASCO MARQUÉS, Martín, *Catálogo de las primeras Tarjetas Postales de España Impresas por Hauser y Menet*. Madrid, Casa Postal, 1992.
- *Las tarjetas postales Ilustradas de España circuladas en el siglo XIX*. Madrid Edfil. 2004.
- CASADO ALCALDE, Esteban, “Sobre el Preciosismo en la Pintura Española Ochocentista” en *Archivo Español de Arte* nº 214. 1981. p. 198-210.
- “Pintores pensionados en Roma en el siglo XIX” en *Archivo Español de Arte*, nº 236, 1986.
- *Pintores de la Academia de Roma, la Primera Promoción*. Madrid, Lumweg, 1990.
- CID PRIEGO, Carlos (Coordinador), *Las Artes españolas en la crisis del 98*. Gijón, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo. Colección Cursos de Verano nº 5. 1996.
- CATÁLOGO OFICIAL ILUSTRADO de la Exposición General de Bellas Artes e Industrias Artísticas, Madrid, casa editorial Mateu, 1904.
- CATÁLOGO de las Obras Existentes en el Senado. Madrid, 1917.
- CATÁLOGO de la exposición: *Un siglo de Arte Español: (1856-1956)*. Madrid: Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes, 1955.
- CATÁLOGO de la Exposición: *Imagen Romántica de España*, 2 vols. Madrid, Ministerio de Cultura, 1981.
- CATÁLOGO de la Exposición: *Artistas Españoles de la Escuela de París*. Texto de L. Caruncho. Madrid, Centro Cultural de Conde Duque. Ayuntamiento de Madrid, octubre de 1984.
- CATÁLOGO de la Exposición: *Pintura de Paisaje del Romanticismo Español*. Madrid Fundación Banco Exterior, 1985.
- CATÁLOGO de La Exposición: *Los Madrazo, una Familia de Artistas*. Madrid, Museo Municipal de la Villa de Madrid. 1985.
- CATÁLOGO de La Exposición: *Exposiciones Nacionales del siglo XIX. Premios de Pintura*. Madrid, Centro Cultural Conde Duque, 1988.
- CATÁLOGO de La Exposición: *Fortuny (1838-1874)*. Madrid, Fundación Caja de Pensiones. 1989.
- CATÁLOGO de La Exposición: *Presencia de lo literario en la pintura del siglo XIX*. Córdoba, Junta de Andalucía, 1991.
- CATÁLOGO de La Exposición: *Pintura Española del Siglo XIX. Del Neoclasicismo al Modernismo, Obras Maestras del Museo del Prado y Colecciones españolas*. Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 1992.
- CATÁLOGO de La Exposición: *Madrazo, Masriera y Miralles: tres pintores del siglo XIX*. Barcelona, Banco Bilbao Vizcaya. 1995.

- CATÁLOGO de La Exposición: *Carlos de Haes (1826-1898)*. Santander, Fundación Marcelino Botín, 2002.
- CATÁLOGO de La Exposición: *Ternura y Melodrama: Pintura de Escenas Familiares en Tiempos de Sorolla*. Valencia, Bancaja, Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, Generalitat Valenciana, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Corts Valencianes, 2002-2003.
- CATÁLOGO de La Exposición: *El Museo de la Trinidad en el Prado*. Madrid, Museo Nacional del Prado. 2004.
- CATÁLOGO de La Exposición: *Economía, Sociedad, política y Cultura en la España de Isabel II*. Gonzalo Anes Álvarez de Castrillón (dir) y otros, Madrid, Real Academia de la Historia, 2004.
- CHACEL, Rosa, *Timoteo Pérez Rubio y sus retratos del jardín*. Madrid Cátedra, 1980.
- CORRAL, José del, *Los cementerios de las Sacramentales*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1954.
- CRARY, Jonathan, *Las técnicas del observador, visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia, Cendeac, 2008.
- DÍAZ DE ALDA HEIKKILÄ, Carmen, "Literatura de viajes: La visión de España en los viajeros nórdicos y la visión del Norte en los escritores españoles" en *El temblor Ubicuo (Panorama de escrituras autobiográficas)*, F.E. Puertas Moya, Ricardo Mora de Frutos y José Luís Pérez pastor (eds), Logroño, Serva y Universidad de la Rioja, 2004.
- DÍEZ, José Luís, "Federico de Madrazo, pintor y dibujante" en *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*. Catálogo de la Exposición; noviembre 1994 a enero 1995. Madrid, Museo del Prado. Ministerio de Cultura 1994.
- DÍEZ, José Luís y BARÓN, Javier, *El siglo XIX en el Prado*. Catálogo de la Exposición. Madrid, Museo del Prado, 2007.
- DÍEZ de BALDEÓN, Clementina, *Arquitectura y clases sociales en el Madrid del siglo XIX*. Madrid, Siglo XXI editores, 1986.
- DUBY, George y PERROT, M. *Historia de las mujeres*. T. 4. El siglo XIX. Madrid Taurus, 2000.
- ESPADAS BURGOS, Manuel, *La España de Isabel II*. Madrid, Cuadernos de Historia 16, nº 260, 1985.
- FRANCINA, Francis y otros, *La Modernidad y lo Moderno. Pintura Francesa en el Siglo XIX*. Madrid, Akal 1998.
- FORD, Richard, *Manual de Viajeros por España y lectores en casa*. 2 volúmenes. Madrid, Turner 1981.
- FRANCASTEL, Galienne y Pierre, *El Retrato*. Madrid, Cuadernos Arte Cátedra, 1978.
- GÁLLEGO, Julián, "1855-1900. Artistas Españoles en medio siglo de Exposiciones Universales". Madrid, Revista Ideas Estéticas, XXII, nº 88, 1964.
- "La Escuela Española en París en el siglo XIX". Valladolid, II Congreso Español de Historia del Arte. Vol II, 1978, pp. 59-78.
- GARCÍA IGLESIAS, C., "La evolución del paisaje decimonónico español. El Tratado de O'Neill y Rosiñol" en Revista *Goya*, nº XXXXX. 1985, pp 246-253.
- GARCÍA MELERO, José Enrique, *Arte Español de la Ilustración y del siglo XIX. En torno a la Imagen del Pasado*. Madrid, Editorial Encuentro, 1998.
- *Literatura Española sobre Artes Plásticas. Bibliografía aparecida en España durante el siglo XIX. Vol. 2. Madrid, Ed. Encuentro. 2002.*



- GARNELO Y ALDA, José, *El Greco, análisis estético de su cuadro: El Entierro del Conde de Orgaz*. Conferencia dada en Toledo el día 5 de abril de 1914 con motivo de las fiestas del tercer centenario de la muerte del insigne artista Dominico Teotocopuli. Toledo, Mateu, 1914.
- GAUTIER, Théophile, *Viaje por España*. Barcelona Editorial Taifa, 1985.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio, "El Museo Nacional de la Trinidad. Historia y catálogo de una pinacoteca desaparecida" en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. T. LV, Madrid 1947. pp 19-78.
- *El Arte del siglo XIX*, en *Ars Hispaniae*, t. XIX. Madrid, editorial Plus Ultra, 1966.
  - *Historia de la crítica de Arte en España*. Madrid, Ibérico-Europea de Ediciones, 1975.
  - *Historia del Museo del Prado (1819-1976)*. 2ª Ed., León, editorial Everest, 1977.
- GÓMEZ MORENO, Mª ELENA, *Pintura y escultura españolas del siglo XIX*. Summa Artis, vol. nº XXXV-1º. Madrid, Espasa, 1993.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Carlos, "La evolución pictórica de Federico de Madrazo Kuntz". Madrid, Revista Goya, nº XXXX. 1975, pp. 99-105.
- "Raimundo de Madrazo y Garreta (1841-1920)" en *Revista Estudios Pro-Arte*, Nº 6, Barcelona 1976, (pp. 62-74).
  - "Ricardo Federico de Madrazo Garreta" en *Revista de Ideas Estéticas* nº 139, 35, julio-septiembre, Madrid 1977, (pp. 215-228).
  - "Fortuny y el neorromanticismo" en *El siglo XIX*. II Congreso Español de Historia del Arte. t. II, Valladolid, CEHA, 1978, pp. 78-82.
  - *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*. Ed. Subirana, Barcelona 1981.
  - "Raimundo de Madrazo Garreta". *Cien Años de Pintura en España y Portugal*. Tomo V. Madrid. Antiquaria, 1991. pp. 79-96.
  - "Ricardo Federico de Madrazo Garreta". *Cien Años de Pintura en España y Portugal*. Tomo V. Madrid. Antiquaria, 1991. pp. 96-104.
  - "Federico de Madrazo Kuntz (Roma 1815-1894)". *Cien Años de Pintura en España y Portugal*. Tomo V. Madrid. Antiquaria, 1991. pp. 104-116.
- GONZÁLEZ, Carlos y MARTÍ Montserrat, *Pintores Españoles en Roma*. Barcelona Editorial Tusquets 1987.
- *Pintores españoles en París*. Barcelona, Editorial Tusquets 1989.
  - *Mariano Fortuny Marsal (1838-1874)*. Barcelona, Ediciones catalanas, 2 vols. 1990.
  - *Raimundo de Madrazo (1841-1920)*. Exposición. Zaragoza, Caja Rural del Jalón, Obra Cultural. Mayo-junio 1996.
  - *El Mundo de los Madrazo: Colección de la Comunidad de Madrid*, (catálogo de la exposición). Madrid Consejería de Cultura y Deportes. 2007.
- GUINARD, Paul, "Velázquez et les Romantiques Françaises" en *Varia Velazqueña*. Madrid 1960.
- GUTIERREZ BURÓN, J., *Exposiciones Nacionales de pintura en España en el siglo XIX*. Tesis Doctoral. 2 tomos y Apéndice. Madrid, U. C. M. 1987.
- "Exposiciones Nacionales de Bellas Artes". *Cuadernos de Arte Español*, nº 45. Madrid, Historia 16, 1992.
  - "Primacía de la Pintura del siglo XIX en España" en *III Jornadas de Arte. Cinco siglos de Arte en Madrid (XV al XX)*. Madrid, CSIC, ed. Alpuerto 1991.
  - "Exposiciones Nacionales del último tercio del siglo XIX" en *Ciclo de Conferencias: Revolución y Restauración en Madrid (1868-1902)*. Madrid 1995.
- HARDING, J., *Les peintres pompiers. Le peinture academique en France de 1830 a*

1880. París 1980.
- HEARD HAMILTON, George, *Pintura y Escultura en Europa 1880-1940*. Madrid, Manuales Arte Cátedra. 1983.
- HENARES, Ignacio, *Romanticismo y Teoría del Arte en España*. Madrid. Cátedra, 1982.
- HERNANDO, Javier, *El pensamiento romántico y el Arte en España*. Madrid, Cátedra, Ensayos de Arte, 1996.
- HISTORIA DE LA EDUCACIÓN EN ESPAÑA. De la Restauración a la II República*. Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1982. Colección Breviarios de Educación, tomo III. Estudio, documentos y notas de Manuel de Puelles Benítez.
- HONOUR, Hugh, *El Romanticismo*. Madrid, Alianza, 1981.
- IBIZA I OSCA, Vicent, *Obra de Mujeres Artistas en los Museos Españoles. Guía de Pintoras y Escultoras. 1500-1936*. Valencia, Colección Interciencias. Centro Francisco Tomás y Valiente. 2006.
- JIMENEZ BLANCO, M<sup>a</sup> Dolores, *Arte y Estado en la España del siglo XX*. Madrid Alianza, 1985.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique, *-Breve Historia de la Pintura Española*. Madrid, 1934. [4<sup>a</sup> Ed. 2 vols. Madrid, Colección Arte y Estética. Ed. Akal, Madrid 1987]
- “Las Exposiciones Nacionales y la Vida Artística en España” en *Arbor*, revista de investigación y cultura. Tomo II, mayo-agosto, 1948, pp. 337-356.
- “El retrato como género pictórico” en el Boletín de la Sociedad Española de Excursiones. Madrid 1951.
- “El Paisaje en España” en *Un siglo de Arte Español: (1856-1956)*. Madrid: Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes, 1955.
- “Un siglo de Paisaje en la Pintura Española” en *Goya*, nº 17. Madrid 1957 (pp. 276-287).
- LASHERAS PEÑA, Ana Belén, *España en París. La imagen Nacional en las Exposiciones Universales. 1855-1900*. Santander, Universidad de Cantabria 2009.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, M<sup>a</sup> Carmen, *La imagen de la mujer en la pintura española del siglo XIX y principios del XX*. Tesis Doctoral inédita. Madrid, Universidad Complutense, 2004.
- LORENTE LORENTE, J. P., “De Goya a Zuloaga: Pinturas y dibujos de artistas decimonónicos españoles en los museos de Francia” en CABAÑAS BRAVO, M. A.(coord.), *El arte español fuera de España*. XI Jornadas de Arte. Madrid, CSIC, 2003, pp. 331-342.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, “Problemática de la Desamortización en el Arte Español”. Valladolid, *Actas del III Congreso Español de Historia del Arte*. 1978, pp. 15-30.
- MADRAZO, Mariano, *Federico de Madrazo*. Madrid, Fototipias de J. Roig, Hauser y Menet, Castañeira y Álvarez, Tip. Artística. Ed. Estrella, 1922.
- MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo, *La España del siglo XIX vista por sus contemporáneos*. 2 vols. Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1988.
- MIALARET, Martina: “La vie artistique parisienne (1860-1870) vue par le peintre espagnol Raimundo de Madrazo d’après des documents inédits”. París, Bulletin de la Société de l’Histoire de l’Art Français. 1976.
- MIGUEL EGEA, Pilar de, *Carlos Luis Ribera, pintor romántico*. Madrid, Fundación Vega Inclán, Patronato Nacional de Museos 1983.
- *Del Realismo al Impresionismo*. Madrid, Historia 16, Colección Historia del Arte, nº 40. 1989.

- “La pintura Española” en *España, fin de siglo*. 1898. Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, Centro Cultural de la Fundación la Caixa, 1997-1998, pp. 208-220.
- *Imagen popular e Imagen Real en la pintura española de los siglos XVIII y XIX*. Ilustración y proyecto liberal: la lucha contra la pobreza. Zaragoza, Palacio de la Lonja, 26 de septiembre al 9 de diciembre de 2001, pp. 273-294.
- “El espíritu Liberal y la pintura del siglo XIX en España” en *Sagasta y el liberalismo español*. Madrid, Fundación Argentaria, 2000, pp. 149-162.
- MONTOLÍN CAMPS, Pedro, *Madrid, Villa y Corte*. T. 1. Madrid, ed. Sílex 1987.
- NAVARRETE MARTÍNEZ, Esperanza, *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la Primera Mitad del Siglo XIX*. Madrid. Fundación Universitaria Española, 1999.
- NAVASCUÉS, Pedro, “El problema del eclecticismo en la arquitectura española del siglo XIX”. *Revista de Ideas Estéticas*. Vol. XXIX, nº 114, junio, 1971 pp. 111-125.
- “Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX”. Prologo de F. Chueca. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1973.
- “La arquitectura del hierro en España durante el siglo XIX” en *Revista Construcción, Arquitectura, Urbanismo*. Barcelona, 1980.
- “Casa y Jardines nobles de Madrid” y “El Capricho” en *Jardines clásicos madrileños*, 1981.
- *Arte del siglo XIX. Arquitectura Española (1808-1914)*. Summa Artis. Tomo XXXV, vol. 2. Madrid, Espasa Calpe 1993.
- NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, PÉREZ, C. y ARIAS DE COSSIO, Ana M<sup>a</sup>: *Del Neoclasicismo al Modernismo*. Vol. V. Madrid, Editorial Alhambra, 1987.
- NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, y GARCÍA GUATAS, Manuel S., *El siglo XIX: el Arte*. Madrid, Dastin Export, 2003.
- NOCHLIN, Linda, *El Realismo*. Alianza, Madrid Colección Alianza Forma. 1991.
- NOVO GONZÁLEZ, Javier, *Los Zamacois de Bilbao, una saga de artistas*. Bilbao, BBK, temas vizcaínos, 418-419, 2010.
- PANTORBA, Bernardino de, (seudónimo de José López Jiménez). *El Paisaje y los paisajistas españoles*. Madrid 1943.
- *Los Madrazo, Ensayo biográfico-crítico*. Barcelona 1947.
- *Los Hermanos Becquer*, Bilbao 1948.
- *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid, Ed. Jesús Ramón García Rama, 1980.
- PARADA Y SANTÍN, José, *Las Pintoras Españolas: Boceto Histórico, Biográfico y Artístico precedido de un prólogo de ángel Avilés*. Madrid, Imprenta del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús. 1903.
- PARDO, Arcadio, *La visión del Arte Español en los Viajeros Franceses del siglo XIX*. Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, Biblioteca de Castilla León, serie Arte 1, 1989.
- PENA LÓPEZ, María del Carmen: *El paisaje español del XIX. Del Naturalismo al Impresionismo*. Madrid, Colección Tesis Doctorales, Universidad Complutense, 1982.
- *Pintura de paisaje e ideología: la generación del 98*. Madrid, Taurus, 1983.
- PÉREZ SANCHEZ, Alfonso E., *Catálogo de los Dibujos de la Real Academia de San Fernando*. Madrid, Real Academia de San Fernando. 1967.



- Inventario de las pinturas de la Real Academia de San Fernando*. Madrid, Real Academia de San Fernando 1984.
- “Las mujeres pintoras en España”. Madrid, Actas de las terceras jornadas de investigación interdisciplinaria. S. E. M. 1984.
- Historia del Dibujo en España: de la Edad Media a Goya*. Madrid, Cuadernos Arte Cátedra, 1986.
- Catálogo de Dibujos del Museo del Prado*. Museo del Prado, Madrid 1972-2004.
- PÉREZ Y MORANDEIRA, Rosa, “Vicente Palmaroli”. Madrid Revista *Goya*, noviembre-diciembre 1956.
- *Vicente Palmaroli*. Madrid, C.S.I.C. Colección Arte y Artistas, 1971.
- PEVSNER, Nicolaus: *Las Academias de Arte, pasado y presente*. Madrid, Cátedra, 1982.
- PIQUERO LÓPEZ, M<sup>a</sup> de los Ángeles Blanca, y SALINERO MORO, M<sup>a</sup> Carmen, *Inventario de la colección de Medallas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, nº 66, 198, pp. 257-362.
- PIQUERO LÓPEZ, M<sup>a</sup> de los Ángeles Blanca, “Tercer inventario de la colección de pinturas de la Real Academia” en revista *Academia*, nº 89, 1999, pp. 141-186.
- PORTÚS, Javier y GARCÍA FELGUERA, M<sup>a</sup> de los Santos, “Los orígenes del Museo del Prado” en *Manet Velázquez. La manière spagnole au XIX<sup>e</sup> siècle*. París, Musée d’Orsay (16 de septiembre 2002-5 janvier 2003). New York the Metropolitan Museum of Art (24 février-8 juin 2003). Reunion des Musées Nationaux, 2002.
- PRIETO, Gregorio, *Eduardo Rosales*. Madrid, C.S.I.C., 1950.
- PUENTE, Joaquín de la, *Los Estudios de paisaje de Carlos de Haes (1826-1898). Óleos, Dibujos y Grabados*. Toledo 1971.
- Catálogo de las pinturas del siglo XIX, Museo del Prado. Casón del Buen Retiro*. Madrid, Ministerio de Cultura 1985.
- RÁFOLS, J.F., *El Arte Romántico en España*. Barcelona, ed. Juventud, 1954.
- REYERO, Carlos, *Imagen Histórica de España (1850-1900)*. Madrid, Espasa Arte. 1987.
- La Pintura de Historia en España. Esplendor de un género en el siglo XIX*. Madrid, Cuadernos Arte Cátedra, 1989.
- “Iconografías representativas, verosímiles y verdaderas. Problemas de la recuperación visual del pasado en la pintura española del siglo XIX”. Cuadernos de Arte e Iconografía, Tomo II, 4, 1989.
- “La disyuntiva Roma-París en el siglo XIX: las dudas de Ulpiano Checa” en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, nº 2, (1990), pp. 217-228.
- “Pintores españoles del siglo XIX en la Escuela de Bellas Artes de París: entre el aprendizaje cosmopolita y el mérito curricular”. Madrid, Separata de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, nº 72, 1<sup>a</sup> semana. 1991, pp. 377-396.
- Soy de España: el casticismo de los pintores españoles en el Salón de París durante el II Imperio*. Cuadernos de Arte e Iconografía. Tomo 4, nº 8. Actas de lo II Coloquios de Iconografía, 1991, pp. 314-322.
- Isabel II y la Pintura de Historia*. Reales Sitios: revista de Patrimonio Nacional, nº 107, 1991, pp. 28-36.
- El Arte del siglo XIX*. Madrid, ed. Anaya 1992.
- “Ignacio León Escosura y la nostalgia de los grandes pintores” en revista *Goya*, nº 233, 1993, pp. 274-280.

- París y la crisis de la pintura española, 1799-1899: del Museo del Louvre a la Torre Eiffel*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1993.
- “Ignacio León Escosura y la nostalgia de los grandes pintores” en *Goya*, nº 233, 1993, pp. 274-280.
- “El Retrato europeo en tiempos de Federico de Madrazo”. Catálogo de la Exposición: *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*. Noviembre 1994 a enero 1995. Madrid, Museo del Prado, Ministerio de Cultura, 1994.
- “Aire de París. Los pintores españoles y el gusto de los salones, 1880-1900”, en *Pintores españoles en París, 1880-1910*, Barcelona, Fundación La Caixa, 1999, pp. 20-25.
- La Escultura del Eclecticismo en España. Cosmopolitas entre Roma y París. 1850-1910*. Madrid, Universidad Autónoma. 2004.
- “Acogidos en conciencia: rechazados, perdedores y víctimas en la pintura de Historia del siglo XIX” en *Acogidos y rechazados en la Historia*. Coordinado por Manuel González Jiménez. 2005, p. 103-146.
- REYERO, Carlos y FREIXA, Mireia, *Pintura y Escultura en España. 1800-1910*. Madrid, Manuales de Arte Cátedra. 1995.
- RICO ORTEGA, Martín, *Recuerdos de mi vida*. Imprenta Ibérica. Madrid 1906.
- RODRÍGUEZ CHECA, Mercedes, *Diccionario de Pintores y Escultores Españoles del siglo XX. 3 tomos. Valladolid, Editorial Forum Artis, 2008*.
- RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín, *Del Neoclasicismo al Realismo: la construcción de la Modernidad*. Madrid, Historia 16, 1996. 158 p.
- *El Círculo de Bellas Artes de Madrid, ciento veinticinco años de historia (1880-2005)*. Madrid, Exposición del Círculo de Bellas Artes, 2005.
- ROGLÁN KELLEY, Marc Allan, *Pintura Española del siglo XIX en las Colecciones Públicas Norteamericanas. (una primera aproximación)*. Tesis doctoral inédita, Madrid, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Autónoma, 2000.
- ROSEN, Charles y ZERNER, Henri, *Romanticismo y Realismo, los mitos del Arte del Siglo XIX*. Madrid, Hermann Blume, 1988.
- SAGUAR QUER, Carlos, “El Cementerio General del Sur o de la Puerta de Toledo, obra del arquitecto Juan Antonio Cuervo” en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* nº 24. Madrid 1987, pp 111-120.
- Arquitectura Funeraria Madrileña del siglo XIX*. Tesis doctoral dirigida por J. M. de Azcárate. Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense, de Madrid, 1989.
- “Un Père Lachise para Madrid. El debate sobre los cementerios en el siglo XIX” en *Anales del Instituto de Estudios madrileños*, Madrid 1998, pp 59-87.
- Mesonero Romanos y el otro Madrid: los Cementerios*. Madrid, Ayuntamiento de Madrid, (Ciclo de Conferencias D. Ramón de Mesonero Romanos y su tiempo), 2004.
- SALAS, Xavier de, “La valoración del Greco por los Románticos Españoles y Franceses” en *Archivo Español de Arte*, nº XIV, 1940-1941, pp. 397-406.
- SALAVERRÍA, Elías, *El Cuadro de Historia*. Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del día 15 de mayo de 1944. Contestación de José Francés con una semblanza de su autor. Madrid 1944.
- SÁNCHEZ, Raquel, *Románticos Españoles. Protagonistas de una época*. Madrid, Síntesis. 2005.
- SAÍNZ DE ROBLES, F. C., *Don Benito Pérez Galdós. Su vida, Su obra. Su época*. En *Galdós, obras completas*. Vol I. Madrid, Aguilar. 1958.

- SENTENACH Y CABAÑAS, Narciso, *La Pintura en Madrid desde sus orígenes hasta el siglo XIX*. Madrid, Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, 1907.
- SIMÓN PALMER, María del Carmen, *Escritoras Españolas del siglo XIX. Manual bibliográfico*. Madrid, editorial Castalia, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 1991. P. 590.
- SOTO CABA, Victoria, “Escenografía del Jardín Romántico” en Goya nº 117. Madrid 1983. pp.116-126.  
- *Arquitectura de jardines en España: una aproximación a los Jardines desde el Renacimiento al Romanticismo*. Madrid, UNED, 1996.
- STEINGRESS, Gerhard, ... *Y Carmen se fue a París. Un Estudio sobre la Construcción Artística del Género Flamenco (1833-1865)*. Córdoba, Almuzara, 2006.
- SUREDA, Joan y VALDIVIESO, Enrique, *La época de la Revoluciones. De Goya a la Modernidad*. Historia del Arte Español, vol. IX, Barcelona ed. Planeta, 1996.
- TOMÁS, Mariano, “La miniatura retrato en España”. Dirección General de Relaciones Culturales, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores 1953.
- TEIXIDOR CADENAS, Carlos, *La Tarjeta Postal en España*. Madrid, ed. Espasa, 1999.
- TRUSTED, Marjorie, “In all cases of difference adopt signor Riaño’s view: Collecting Spanish decorative arts at South Kensington in the late nineteenth century”. London, *Journal of the History of Collections*. 2006.
- UTANDE IGUALADA, Manuel, “Los Académicos Correspondientes: Origen y Evolución”, en *Academia*, número 91, 2º semestre, 2000. pp. 27-39.
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique, *Historia de la pintura Sevillana. Siglo XIII al XIX*. Sevilla, ed. Guadalquivir, 1986.
- VAUGHAN William, *Romanticismo y Arte*. Barcelona, ed. Destino, 1995.
- VIÑUALES, Jesús, *El Arte del siglo XIX*. Madrid, UNED, 1993.
- WHITNEY, CHADWICK, *Mujer, Arte y Sociedad*. Madrid, ed. Destino, 1992. pp. 174-175.
- WOERMANN, Kart, *Historia del Arte*. Vol. VI. Madrid, ed. Saturnino Calleja, 1925.

### 3. HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA

- AA.VV., *Actas del I Congreso de Historia de la Fotografía Española, 1839-1986*. Sevilla, mayo 1986.
- AA.VV., *Fotografía y Patrimonio. II Encuentro en Castilla la Mancha*. Editores: Lucía Crespo y Rafael Villena. Colección Almud Fotografía, 04. Ciudad Real: Centro de Estudios de Castilla la Mancha, 2007.
- ALEXANDRE PORCAR, José, “Historia de la Fotografía en Valencia” en , *Actas del I Congreso de Historia de la Fotografía Española, 1839-1986*. Sevilla, mayo 1986. p. 317-332.
- ALMARCHA, Esther, GARCÍA, Silvia y MUÑOZ, Esmeralda, *Fotografía y Memoria. I Encuentro en Castilla La Mancha*. Ciudad Real, Col. Almud Fotografía 03, 2006.
- ALONSO MARTÍNEZ, Francisco, *La fotografía antigua y su imagen de España. El Daguerrotipo y el Calotipo (1839-1860)*. Madrid, UNED, Geografía e Historia, Departamento de Arte, 1996.
- ARGERICH Fernández, Isabel, “El retrato en Carte de Visite, algo más que un formato fotográfico” en *Jean Laurent en el Museo Municipal de Madrid. Retratos. T. I. Artistas Plásticos*. Madrid, Ed. Museo Municipal de Madrid, 2005.



- BARCIA, Ángel M., *Catálogo de los Retratos de Personajes Españoles*. Madrid, Biblioteca Nacional, 1901.
- CASADEMONT, J.M., FORMIGUERA, P y VIELBA, P., *Fotógrafos de la Escuela de Madrid*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1988.
- CASAJÚS, V.M. y YAÑEZ POLO, M.A., *Introducción del Daguerrotipo en Sevilla*. Sevilla, Sociedad de Historia de la Fotografía Española, 1987.
- CASTELLANOS, Paloma, *Diccionario Histórico de la fotografía*. Ed. Itsmo-Akal, colección Fundamentos de Arte. Madrid 1999-2000.
- CATÁLOGO: *Retratarse en Madrid (1850-1910)*. Junio- julio, 1982. Madrid, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid. Obra Cultural, 1982.
- CATÁLOGO: JEAN LAURENT, con Textos de Félix González, Carlos Teixidor y Ana M<sup>a</sup> Victoria Gutiérrez. Madrid, Ministerio de Cultura, 1983.
- CATÁLOGO: *Jean Laurent en el Museo Municipal de Madrid. Retratos. T. I. Artistas Plásticos*. Madrid, ed. Museo Municipal de Madrid., 2005.
- CATÁLOGO: *Jean Laurent en el Museo Municipal de Madrid. Retratos. T. III. Escritores, Músicos, Artistas de circo Toreros*. Madrid, ed. Museo Municipal de Madrid, 2006.
- CATANY, Toni, *Cien años de fotografía española e hispanoamericana*. Madrid, Urbión, 1985.
- Cien años de historia gráfica de Valencia, 1878-1978*. Valencia, Caja de Ahorros, 1980.
- CLAUSÓ GARCÍA, Adelina, Luis Fernando Ramos Simón, et al. *Manual de documentación fotográfica*, Félix del Valle Gastaminza, editor. Editorial Síntesis, Madrid, 1999;
- COLOMA MARTÍN, I, *La forma fotográfica. A propósito de fotografía española desde 1839 a 1939*. Málaga, Universidad de Málaga. 1986.
- DE LA TORRE DE LA VEGA, Francisco, "Fotografía Estereoscópica de Toledo" en II *Fotografía y Patrimonio: II Encuentro de Historia de la Fotografía de Castilla-La Mancha*, Toledo 2006, pp. 236-253.
- DEL VALLE GASTAMINZA, "El análisis documental de la Fotografía", Cuadernos de Documentación Multimedia, núm. 2, junio de 1993.
- DESANTES FERNÁNDEZ, Blanca, "Historia de la fotografía en los archivos estatales" en *De La brújula a Internet: los archivos estatales españoles. XIV Congreso Internacional de Archivos*. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2000.
- FERNÁNDEZ RIVERO, Juan Antonio, *Historia de la fotografía en Málaga durante el siglo XIX*. Málaga, ed. Miramar. 1994.
- Tres Dimensiones en la Historia de la Fotografía: la Imagen Estereoscópica*. Málaga, ed. Miramar. 2004.
- FONTANELLA, Lee, *Historia de la fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid, El Viso. 1981.
- FONTCUBERTA, Joan, *Estética Fotográfica, selección de textos*. Barcelona, ed. Blume, 1984.
- FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social*. Barcelona, Gustavo Gili, 1976.
- GALLEGO, Antonio, "Retratos musicales del final de la época isabelina" en *Jean Laurent en el Museo Municipal de Madrid. Retratos. T. III. Escritores, Músicos, Artistas de Circo, Toreros*. Madrid, ed. Museo Municipal de Madrid, 2006.
- GARCÍA MELERO, J. E. "La fotografía de "academias" y la pintura" en *Revista A Distancia*, Madrid, UNED, 1991.

- GÓMEZ IRUELA, Antonio (2008) "Las galerías fotográficas de Madrid en las primeras décadas del siglo XX". paperback nº 6. ISSN 1885-8007. [fecha de consulta: 3/VIII/2010] <http://www.artediez.es/articulos/iruela/fotografia.pdf>
- GUERRA DE LA VEGA, Ramón, *Madrid, Historia de la Fotografía. Tomo I. La época Antigua. (1839-1900)*. Madrid, edición del autor, 2003.
- GUTIÉRREZ MARTÍNEZ, Ana, "Jean Laurent y Minier, fotógrafo" en *La documentación fotográfica de la Dirección general de Bellas Artes y Archivos. J. Laurent I*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1983, pp. 23-33.
- "Fotografía de J. Laurent, siglo XIX" en *Aportación para el Estudio de la Industria Española*. Madrid, Ministerio de Cultura. 1993. pp. 143-157.
  - "J. Laurent, creador, innovador y maestro de la fotografía" en *Jean Laurent en el Museo Municipal de Madrid. Retratos. T. I. Artistas Plásticos*. Madrid, ed. Museo Municipal de Madrid, 2005. pp. 23-101.
- HERRERA NAVARRO, Javier, "Fotografía y pintura en el siglo XIX" .Revista *Goya* nº 131, Madrid, 1976, pp. 292-299.
- "Pintura y fotografía. Historia de sus recíprocas relaciones", en el monográfico "Pintura y fotografía", en *Nueva Lente*, nº 119-120, Madrid, 1982, p. 11
- KURTZ, Gerardo y ORTEGA, Isabel, *150 años de Fotografía en la Biblioteca Nacional. Guía Inventario de los fondos fotográficos*. Madrid, Ministerio de Cultura. El Viso, 1989.
- *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional. Índice Onomástico*. Madrid, ed. El Viso, 1989.
- KURTZ, Gerardo, "La fotografía, fenómeno Universal", en *Imágenes de una ciudad y sus gentes. Fotografía en Talavera de la Reina (1857-1950)*. Cuadernia, Talavera de la Reina, 1997. pp.
- "Origen de un medio fotográfico y un Arte. Antecedentes, Inicio y Desarrollo de la Fotografía en España". Summa Artis. T. XLVII. *La fotografía en España. De los Orígenes al siglo XXI*. Madrid, Espasa Calpe, 2001.
- LEE FONTANELLA, y G. F. KURTZ, *Charles Clifford (1819-1863), fotógrafo de la España de Isabel II*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales. Ed. El Viso, 1996.
- *Clifford en España: un fotógrafo en la corte de Isabel II*. Madrid, El Viso. 1999.
- LEMAGNY, J. C. y ROUILLE, A. (dir.), *Historia de la fotografía*. Barcelona, Martínez Roca. 1988.
- LÓPEZ BERISA, M, "Jean Laurent y José Martínez Sánchez: ojos distintos para una sola Mirada" en *La Andalucía del siglo XIX en las Fotografías de J. Laurent y Cia*. Sevilla, Junta de Andalucía. 1999. pp. 187-193.
- LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, *Crónica de la luz. Fotografía en Castilla la Mancha (1855-1936)*. Fundación Cultural de Castilla la Mancha. Madrid, El Viso, 1984.
- *Retratarse en Madrid*. Madrid, 1986.
  - *Fotografía y Sociedad en la España del siglo XIX*. Madrid, Lunwerg, 1989.
  - *Las Fuentes de la Memoria: fotografía y sociedad en España en el siglo XIX*. Madrid, Lunwerg, 1989.
  - *Historia de la Fotografía en España*. Madrid, Lunwerg 1997.
  - *Madrid, Laberinto de Memorias, 1839-1936*. Madrid, Lunwerg, 1999.
  - *Historia de la Fotografía en España, desde sus orígenes hasta el siglo XXI*. Madrid, Lunwerg, 2005.

- MARTOS CAUSAPÉ, José Félix, "Del daguerrotipo al colodión: la imagen de España a través de la fotografía del siglo XIX" en revista *Berceo*, 149, 9-34, Logroño, 2005.
- MUÑOZ BENAVENTE, M. T., "El patrimonio fotográfico: la fotografía en los archivos" en *Manual para el uso de Archivos Fotográficos: fuentes para la investigación y Pautas de conservación de fondos documentales gráficos*. Santander, Universidad de Cantabria 1977, pp. 37-79.
- NARANJO, J, -"El retrato en Europa: del registro de la memoria a la ficción" en *Retratos. Fotografía En España de 1848-1925*. Barcelona, Fundación Caixa de Cataluña, 1996.
- "Las tarjetas de visita. Del retrato privado a la imagen pública" en *De París a Cádiz. Calotipia y Colodión*. Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña, 2004.
- NEWHALL, Beaumont, *Historia de la fotografía*. Con apéndice de Joan Fontcuberta sobre la fotografía española. Barcelona, Gustavo Gili, 1982.
- PANDO DESPIERTO, Juan, "Historia de la Fotografía en Madrid" en Actas del I Congreso de Historia de la Fotografía Española, 1839-1986. Sevilla, mayo 1986.
- *El ojo Mágico y la mano creadora: nexos e inflexiones entre la fotografía y la pintura en el siglo XIX*. Addenda, Madrid, UNED, 1995. p. 215-248.
- RIEGO AMÉZAGA, Bernardo, "La imagen fotográfica como un mapa de significados: el Caso de un Estudio Fotográfico, un espacio para la Representación social" en *3ª Jornadas Antoni Varés 1994*. Girona, Ajuntament de Girona, 1996.
- "Imágenes fotográficas y estrategias de opinión pública: los viajes de la Reina Isabel II por España (1858-1866)", *Reales Sitios*, núm. 139, 1999, pp. 2-15.
- *La introducción de la fotografía en España. Un reto científico y cultural*. Girona, Biblioteca de la Imagen, 2000.
- *La construcción a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*. Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 2001.
- RIEGO AMÉZAGA, B.; SÁNCHEZ GÓMEZ, M. A. y SOUGEZ, M. L., *La fotografía y sus posibilidades documentales*. Santander, Universidad de Cantabria, 1989.
- ROUILLÉ, André, *Le corps et son image: photographies du dix-neuvième siècle*. París, Contrejour. 1986.
- RUBIO CELADA, Abraham, "La fábrica de cerámica de La Moncloa em época de los Zuloaga (1877-1893)" en *Revista de Arte, Geografía e Historia*, 7. Madrid, 2005, pp. 223-252.
- SÁNCHEZ VIGIL, Miguel, *La fotografía en España, De los orígenes al siglo XXI*. Summa Artis, tomo 47. Madrid, ed. Espasa-Calpe, 2001.
- SCHARF, Aaron, *Arte y fotografía*. Madrid, Alianza Forma, 1974.
- SONTAG, Susan, *Sobre la Fotografía*. Barcelona, ed. Edhasa, 1981.
- SOUGEZ, Marie-Loup, *Historia de la Fotografía*. Madrid, Cuadernos Arte Cátedra. 1996, 2ª edición de 2001.
- SOUGEZ, Marie-Loup y PÉREZ GALLARDO, Helena, *Diccionario Histórico de la Fotografía*. Madrid, Manuales Arte Cátedra, 2003.
- SOUGEZ, Marie-Loup (Coordinadora), Mª de los Santos GARCÍA FELGUERA, Helena PÉREZ GALLARDO, Carmelo VEGA, *Historia General de la Fotografía*. Madrid, Manuales Arte Cátedra, 2007.
- STELZER, Otto, *Arte y Fotografía. Contactos, Influencias y Efectos*. Barcelona ed. Gustavo Gili. 1981.



- TOLEDO. *Álbum de 24 vistas en fototipia*. Ed. Hauser y Menet, Madrid. 1903.
- TORRES DÍAZ, Francisco, *Un siglo de Fotografía en España (1900-2000)*. Barcelona, Ed. Fopren, 1999.
- YÁÑEZ POLO, Miguel Ángel, "Historia de la Fotografía en Andalucía" en Actas del I Congreso de Historia de la Fotografía Española, 1839-1986. Sevilla, mayo 1986. p. 41-63.

#### 4. HISTORIA DEL GRABADO, DE LA ESTAMPA, Y DE LAS TARJETAS POSTALES.

- AA.VV., *Técnicas de grabado utilizadas en la ilustración del libro en el siglo XIX*. Córdoba, Imp. Moderna, 1985
- AA.VV., *El Grabado en España (siglos XIX y XX)*. Summa Artis. T.XXXII. Madrid, ed. Espasa-Calpe, 1988.
- ARTIGAS SANZ, M<sup>a</sup> del Carmen, *El Libro romántico en España*. 4 vol. Madrid, CSIC, 1953.
- AZCÁRATE, J. M. (dir), Piquero, B. y otros, *Guía del Museo de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid, Comunidad de Madrid, D. L. 1991.
- AZNAR ALMAZÁN, Sagrario, "Ilustradores madrileños en la prensa cotidiana. 1850-1925" en *El arte cotidiano*. Madrid, UNED, 2003, pp. 33-55.
- BARRENA, Clemente, BLAS; Javier, CARRETE, Juan y MEDRANO, José Miguel, *Catálogo de la Calcografía Nacional. Catálogo General*. 2 Tomos. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Calcografía Nacional, 2004.
- BENJAMIN, Walter, *La obra de Arte en la época de su reproductibilidad técnica* en Discursos Interrumpidos I, *Filosofía del Arte y de la Historia*. Madrid, ed. Taurus 1973.
- BLAS BENITO, Javier, *Bibliografía del arte gráfico, grabado, litografía, serigrafía, historia, técnicas artistas*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Calcografía Nacional, 1994.
- BORRÁS GUALÍS, Gonzalo, ESTÉBAN LORENTE, J. Francisco y ÁLVARO ZAMORA, Isabel, *Introducción General al Arte*. Madrid, Ed. Itsmo 1994.
- BOZAL, Valeriano, *La ilustración gráfica del XIX en España*. Madrid, Alberto Corazón, 1979.
- El siglo de los Caricaturistas*. Madrid, Historia 16, Col. Historia del Arte nº 40, 1989.
- CALVO SERRALLER, Francisco y GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel, "Estudio preliminar" en *El Artista*, ed. facsímil, tomo 1. Madrid, Turner, 1981.
- CABAÑAS MORENO, Pilar, "Grabados y reproducciones: la difusión de la imagen del Arte, estímulos y referencias" en *Anales de Historia del Arte*, nº 16, Universidad Complutense Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo) Facultad de Geografía e Historia, 2006, pp. 263-284.
- CABO DE LA SIERRA, G., *Grabados Litografías y serigrafías. Técnicas y procedimientos*. Madrid, ed. Estiarte, 1981.
- CABRA LOREDO, M<sup>a</sup> Dolores, *Una puerta abierta al mundo: España en la litografía Romántica*. Madrid, Museo Romántico de Madrid, 1994.
- CARRASCO MARQUÉS, Martín, *Catálogo de las primeras tarjetas postales de España Impresas por Hauser y Menet (1892-1905)*. Madrid, Caja Postal, 1992.

- Las Tarjetas Postales Ilustradas de España circuladas en el siglo XIX*. Madrid, ed. Edfil. 2004.
- CARRETE PARRONDO, Juan; VEGA, Jesusa; FONTBONA, Francisco y BOZAL, Valeriano, *El Grabado en España (siglos XIX y XX)*. Summa Artis vol. XXXII. Madrid, ed. Espasa Calpe, 1988.
- CASADO CIMIANO, Pedro, *Diccionario Biográfico de los Ilustradores Españoles del siglo XIX*. Madrid, ed. Ollero y Ramos, 2006.
- CATÁLOGO de Dibujos. Museo Cerralbo. SANZ PASTOR y FERNÁNDEZ PIÉROLA, Consuelo. Madrid, Comisaría Nacional de Museos y Exposiciones, 1976.
- CATÁLOGO del Gabinete de Estampas del Museo Municipal de Madrid. Estampas Españolas. CARRETE, Juan, DIEGO Estrella de, VEGA, Jesusa. 2 vol. Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1985.
- CATÁLOGO del Gabinete de Estampas del Museo Municipal de Madrid. Estampas Extranjeras. AGUIRRE, Ascensión y SALAS, Eduardo. 2 vol. Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1989.
- CATÁLOGO de Estampas del Museo del Prado. VEGA, Jesusa. Madrid, Museo del Prado, 1992.
- CATÁLOGO de la Exposición: *Una Puerta abierta al Mundo. España en la Litografía Romántica*. Madrid, ed. Compañía Literaria, 1994.
- CATÁLOGO de la Exposición: *Selección del Gabinete de Estampas del Museo Romántico*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1999.
- CORREA, A., "Repertorio de Grabadores españoles" en *Estampas. Cinco siglos de Imagen Impresa*. Diciembre de 1981 a febrero de 1982. Madrid, Ministerio de Cultura. 1981. Pp. 244-292.
- ESTEVE BOTEY, Francisco, *Grabado. Compendio elemental de su historia y tratado de los procedimientos*. Barcelona, ed. Labor. 1934.
- El Grabado en la Ilustración del libro*. Madrid 1948.
- *Historia del Grabado en España*. Madrid, Ed. Clan. 1994.
- GALERA ANDREU, P. A., "La estampa romántica europea y el orientalismo meridional" en *El siglo XIX*. II Congreso Español de Historia del Arte. Valladolid, CEHA, vol. I, 1978, pp. 278-292.
- GALLEGO, Antonio, *Historia del Grabado en España*. Madrid, Cuadernos Arte Cátedra, 1979.
- GRISSE, Carles, *Alois Senefelder, el Arte de la Litografía*. Barcelona, P.P.U. 1993.
- IVINS, Williams, M. Jr., *Imagen impresa y conocimiento visual. Análisis de la imagen prefotográfica*, Barcelona, Gustavo Gili, Colección Comunicación visual, 1975.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique, *Sobre la historia del grabado español*. 1ª ed. en *Clavileño*, nº 18, 1952; 2ª ed. Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaína, 1989.
- MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús A. (dir), *Historia de la Edición en España 1836-1936*. Madrid, Marcial Pons, Ediciones de Historia, 2001.
- MICIANO BECERRA, Teodoro, *Breve Historia del Aguatinta*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1972.
- Técnica e historia del grabado original: Curso de cinco conferencias dictadas en la Real Academia de Bellas artes de San Fernando*. Madrid, Instituto de España, 1974.
- PÁEZ RÍOS, Elena, *Iconografía Hispana. Catálogo de los retratos de personajes españoles de la Biblioteca Nacional*. Publicado por la Sección de Estampas. 6 vols. Madrid, Biblioteca Nacional, 1966-1970.

- *Repertorio de Grabados Españoles en la Biblioteca Nacional*. 4 vols. Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas 1981-1985.
- RAMÍREZ, Juan Antonio, *Medios de Masas e Historia del Arte*. Madrid, Cátedra, Col. Cuadernos Arte Cátedra, 1976.
- SALAMON, Ferdinando, *Il conoscitore di stampe*. Torino, Umberto Allemandi & C. 1986.
- TEIXIDOR CADENAS, Carlos, *La Tarjeta Postal en España*. Madrid, ed. Espasa. 1999.
- VICENTE GALÁN, M<sup>a</sup> Luisa, *Las Ilustraciones Románticas Literarias de las revistas y novelas publicadas en Madrid (1838-1850)*. Tesis doctoral dirigida por F. Calvo Serraller, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Arte Contemporáneo III. Madrid, Universidad Complutense 1999.
- VIVES PIQUÉ, Rosa, *Del Cobre al papel: la imagen multiplicada*. Barcelona, ed. Icaria, 1994.
- VEGA, Jesusa, *Origen de la Litografía en España: el Real Establecimiento Litográfico*. Madrid, Museo de la Casa de la Moneda. Octubre-diciembre de 1990. Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, 1990.
- “Dibujar sobre Piedra, Federico de Madrazo y la Litografía”. Catálogo de la Exposición: *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*. Madrid, noviembre 1994 a enero 1995. Museo del Prado. Ministerio de Cultura, 1994.

## B) BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

### 5. ESTUDIOS Y ARTÍCULOS SOBRE TOLEDO EN EL SIGLO XIX, HISTORIA, ARTE, CULTURA.

- AMADOR DE LOS RÍOS, José, *Toledo Pintoresca o descripción de sus célebres Monumentos*. Madrid, Imprenta y Librería de Ignacio Boix, 1845. Edición Facsímil: Barcelona, Ed. El Albir s.a. 1976.
- ASSAS, Manuel de, *Álbum Artístico de Toledo*, Madrid, Doroteo Bachiller, 1848.
- BECQUER, GUSTAVO ADOLFO, *Historia de los Templos de España, publicada bajo la Protección de SS. MM. AA. Y muy reverendos señores arzobispos y obispos, dirigida por don Juan de la Puerta Vizcaíno y don Gustavo Adolfo Bécquer. T. I, Madrid, Imprenta y Estereotipia española de los señores Nieto y Compañía. Contiene: Arzobispado de Toledo, Templos de Toledo, San Juan de los Reyes, por Gustavo Adolfo Bécquer. La catedral de Toledo por Manuel de Assas, 1857. Edición facsímil, Valladolid, Ed. Maxtor, 2008*
- BLANCO, Pedro Pablo y ASSAS, Manuel de, *El indicador toledano o guía del viajero en Toledo*. Madrid, Imprenta del Colegio Nacional de sordomudos, 1851.
- CASTRO Y DUQUE, MARIANO de, *Manual para visitar la iglesia catedral y demás monumentos notables que encierra la ciudad de Toledo*. Madrid [s.n.] 1860.
- GARCÍA, José, *Las Bellas Artes en España, 1866*. Madrid, Imprenta de Ernesto Ansart, 1867, pp. 73-75.
- HERNÁNDEZ, Román, *Toledo y sus romerías: descripción detallada de las que se verifican extramuros de la ciudad*. Madrid, Imprenta Franco-Española, 1889.



- MARTÍN GAMERO GONZÁLEZ, Antonio, *Los cigarrales de Toledo: recreación literaria sobre su historia, riqueza y población* Toledo: Imp. y librería de Severiano López Fando, 1857.
- *Ordenanzas para el buen régimen y gobierno de la muy noble, muy leal e Imperial ciudad de Toledo*. Toledo, Imprenta de José de Cea, 1858.
  - *Historia de la Ciudad de Toledo, sus claros varones y Monumentos*. Toledo, Imprenta de Severiano López Fando, 1862. Reimpresión facsímil en dos vols. Toledo: ed. Zocodover, 1979.
- MELLADO, Francisco de Paula, *Recuerdos de un viaje por España, 5ª y 6ª parte, Andalucía, Extremadura, castilla la Nueva y Madrid*. Madrid, Establecimiento tipográfico de Mellado, 1851.
- MORALEDA Y ESTEBAN, Juan, *Tradiciones y recuerdos de Toledo*. Toledo, 3ª ed. 1888.
- MURO, Rómulo, *Albaricoques de Toledo*. Toledo, Imp. De Menor Hermanos, 1893.  
Edición Facsímil: Toledo, Editorial Zocodover, 1977.
- PARRO, Sixto Ramón, *Toledo en la Mano o Descripción Histórico-Artística de la magnífica Catedral y los demás célebres Monumentos y cosas notables que encierra esta Famosa ciudad*. Toledo, Imprenta y Librería de Severiano López-Fando, 2 vols. 1857. Existe edición abreviada de 1858 (2ª ed. en 1862). Reimpresión del IPIET, Madrid, Villena Artes Gráficas 1978.
- PÉREZ DE VILLAAMIL, Genaro, y ESCOSURA, Patricio de la, *España Artística y Monumental. Vistas y Descripción de los Sitios y Monumentos más Notables de España. 3 Vols. París, Casa de Albert Hauser, 1842-1850. Edición facsímil de Lector Libro SL, Madrid, 1990*.
- QUADRADO, José María, *Castilla la Nueva. Recuerdos y Bellezas de España. Obra destinada a dar a conocer sus monumentos y antigüedades. Láminas dibujadas del natural y litografiadas por F. J. Parcerisa*. Madrid, Imprenta de Cebrián López, 1861-1865.
- RODRÍGUEZ MIGUEL, Luís, *Guía del viajero en Toledo, con descripción histórico-artística de sus monumentos*. Toledo, Imprenta del Asilo. 1880.
- SAN ROMÁN, Miguel de y CARBONERO Y SOL, León, *Toledo Religiosa, Descripción de su catedral y de todos sus templos y capillas, imágenes, alhajas, ornamentos, vasos sagrados, etc., con el catálogo de los códices más preciosos de la biblioteca arzobispal, y de los cánones establecidos en cada uno de sus concilios*. Sevilla, Imprenta de Juan Moyano, 1852.

## 6. ESTUDIOS Y ARTÍCULOS SOBRE TOLEDO Y TEMAS TOLEDANOS EN EL SIGLO XX y XXI: TEMAS HISTÓRICOS Y ARTÍSTICOS.

- A.A. V.V., *Ingeniería en la época romántica. Las Obras Públicas en España alrededor de 1860. Colección de Vistas de las Ciudades Españolas dibujadas por A. Guesdón*. Madrid, Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente, 1983.
- ABAD PÉREZ, Antolín O.F.M., "Sobre el incendio de San Juan de los Reyes, 1808" en *Toletum*, Boletín de la RABACHT, Toledo 1969, pp.169-188.

- “San Juan de los Reyes en la Historia, la Literatura y el Arte” en *Anales Toledanos*, nº XI. Toledo, Servicio de publicaciones de la Diputación de Toledo, 1976, pp. 111-206.
- ALBA GONZÁLEZ, Luis, “La Real Sociedad Económica de Toledo a través de sus actas (1776-1816)” en *TOLETUM*, Boletín de la RABACHT, n 32, 1990. pp. 9-30.
- “La Academia de Nobles Artes de Santa Isabel” en *TOLETUM*, Boletín de la RABACHT. 2ª época nº 32, 1995.
- ALGUACIL, Casiano, *10 Fotografías. Toledo. Casiano Alguacil I*. Toledo, ed. Zocodover, 1982, y *Casiano Alguacil II*, Toledo, ed. Zocodover, 1982.
- ALVAREZ LOPERA, José, *De Ceán a Cossío. La fortuna crítica del Greco en el siglo XIX*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1987.
- “La construcción de un pintor. Un siglo de búsquedas e interpretaciones sobre El Greco”, en VVAA. *El Greco. Identidad y transformación*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, Skira, 1999. Pp. 25-56.
- “La Toledo del Greco” en *Descubrir el Arte*, año II, n º 20, 2000.
- “A través de los ojos del Greco. La vanguardia visita Toledo” en Catálogo de la Exposición *Memoria y Modernidad. Arte y Artistas del siglo XX en Castilla la Mancha*. Toledo 2000, pp. 41-61.
- El Greco: Estudio y Catálogo. Fuentes y Bibliografía*. Vol I. Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2005.
- AMADOR DE LOS RÍOS y VILLALTA, Rodrigo, *Monumentos Arquitectónicos de España*, Tomo I: Toledo”. Cuadernos 1-14. Madrid, E. Martín y Gamoneda editores, Imprenta de A. C. Izquierdo, 1905.
- ARAGONÉS DE LA ENCARNACIÓN, Adolfo, “Toledo, páginas de su historia”. Toledo, Rafael Gómez Menor, 1929.
- ARAGONESES, Manuel Jorge de, *Museo Arqueológico de Toledo*. Guías de los Museos de España. VIII. Madrid, Publicaciones de la Dirección General de Bellas Artes. 1957.
- BAZÁN de HUERTA, Moisés, *Aurelio Cabrera y Gallardo. Alburquerque 1870-Toledo 1936*. Badajoz Departamento de Publicaciones, Diputación Provincial, serie ¿Quién es...? Nº 12. 1992.
- CABALLERO CARRILLO, María Rosario, *Inicios de la Historia del Arte en España: La Institución Libre de Enseñanza (1876-1936)*. Madrid, CSIC, 2002.
- CAMARASA, Santiago, *Toledo, guía breve histórico- artística de la ciudad única*, con ilustraciones y plano. Toledo, Ediciones Menor, 1926.
- CAMPOS, Nicolás y HERRERO, Juan, *Ciudades y Paisajes de la Mancha vistos por viajeros Románticos (Ciudad Real y Toledo)*. Ciudad Real, Biblioteca de autores y temas manchegos, 1994.
- CARRERO de Dios, M y CERRO, Rafael del, GARRIDO, Saturnino, GUTIÉRREZ, Aurelio y SÁNCHEZ, Isidro, “Historia de la Fotografía en Castilla la Mancha” en *Historia de la Fotografía Española (1839-1986)*. Sevilla, Sociedad de Historia de la Fotografía española. 1986. p. 155-163.
- *Imágenes de un siglo. Fotografía de la Casa Rodríguez Toledo, 1884-1994*. Prólogo de Marie Loup Sougez. Madrid, Junta de Comunidades de Castilla la Mancha, 1987.
- CARROBLES SANTOS, Jesús, “Toledo y el Greco a comienzos del siglo XX” en *El Greco. Toledo 1900*. Madrid, Ministerio de Cultura y Caja Castilla la Mancha, 2008.

- CARRERO DE DIOS, Manuel y otros, “Dos fondos fotográficos toledanos: Alguacil y Rodríguez” en *Carpetania*, n1, Toledo 1987.
- CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN, *El Greco de Toledo*. Comisarios: J.M. Pita Andrade y Alfonso E. Pérez Sánchez. Madrid, Ministerio de Cultura 1982.
- CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN, *Economía, sociedad, política y cultura en la España de Isabel II*. Coord. Gonzalo Anes. Madrid. Real Academia de la Historia, 2004.
- CENTENARIO DEL CARDENAL MONESCILLO (1897-1997), 2 vols. Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, 1997.
- CERRO MALAGÓN, Rafael del, “La fotografía en Toledo hasta 1914. Casiano Alguacil, uno de sus pioneros” en *Boletín de Arte* nº 4 y 5., Málaga, 1984. p. 211-238.
- “Zocodover, 1865-1916, un siglo de reformas”, en TOLEDO, boletín de Información municipal. Toledo, año XVI, nov.-diciembre. Nº 58. Toledo 1982.
  - “Desamortización y Urbanismo: Estructura de Toledo en el siglo XIX” en *Símpoio: Toledo, Ciudad Viva, Ciudad Muerta*. Toledo 1988.
  - “Cementerios Toledanos en el Siglo XIX” en *Anales Toledanos*, nº XXIX, Diputación de Toledo. Toledo 1990, p. 261.
  - *Arquitecturas y Espacios para el ocio en Toledo durante el siglo XIX*. Toledo, Ayuntamiento de Toledo, Premio Nacional de Temas Toledanos San Ildefonso, 1989.
  - “Arquitectura para el abasto. Mercados y mataderos en el Toledo del siglo XIX” en *Anales Toledanos*, vol. XXVII, Toledo, IPIET, 1990, pp.179-234.
  - *Carretera, ferrocarril y hospedaje en Toledo (1840-1940)*. Toledo: Ayuntamiento, concejalía del área de cultura, 1992.
  - *La calle y el agua en el Toledo del siglo XIX. Propuestas y Realidades Urbanas*. Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios toledanos, IPIET, 1995.
  - *Postales de Toledo en la colección Luis Alba*. Toledo, Antonio Pareja editor, 2008.
- CERRO MALAGÓN, Rafael del, CARRERO DE DIOS, Manuel, MARTÍNEZ GIL, Fernando; SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Isidro; SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Juan, *Toledo en la fotografía de Alguacil (1832-1914)*. Toledo, Ayuntamiento, 1983.
- CERRO MALAGÓN, Rafael del, CARRERO DE DIOS, Manuel, MARTÍNEZ GIL, Fernando; SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Isidro; SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Juan, *Imágenes de un siglo: fotografía de la casa Rodríguez*. Toledo, Junta de Comunidades de Castilla la Mancha 1987.
- COBO, Jesús, *Reyes Prósper*. Badajoz, Biblioteca de Autores Extremeños. 1991.
- COSSIO, Manuel Bartolomé, *El Arte en Toledo*. Madrid, Comisariado Regio de Turismo, 1921.
- CRUZ MUÑOZ, Julio de la (Coordinador), *Historia de Toledo*. Toledo, Editorial Azacanes, 1997.
- FEIJOO GÓMEZ, Albino, “Toledo en el Mercado Nacional Decimonónico”. En *Anales Toledanos*, nº XXVIII. Toledo, publicaciones de la Diputación de Toledo. 1991.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Francisco, *Los orígenes del ferrocarril toledano*. Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, IPIET, 1981.
- “Toledo en el año de la revolución de 1868” en *Anales toledanos*, vol. XIII. Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, IPIET, 1980, pp. 157-247.



- FUENTES LÁZARO, Jesús, "Representantes de Toledo en las Cortes Generales durante el siglo XIX", en *Anales Toledanos*, nº XXX. Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, IPIET, 1993.
- GARCÍA GONZÁLEZ, Francisco, "De un lugar de la Mancha a la sede primada de Toledo: la familia del Cardenal Monescillo en el Antiguo Régimen". Granada, II Congreso de la Asociación de Demografía Histórica, JCCLM, 2004.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, F. y GÓMEZ ALFEO, M. V., "La valoración del Greco por los críticos del 98" en *Anales de Historia del Arte*, 12, 2002, pp. 199-225.
- GARCÍA RUIPÉREZ, Mariano, "D. Luis Rodríguez de Miguel en Toledo (1872-1879). Profesor, archivero y escritor" en *TOLETUM* nº 35, *Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*. pp. 59.71.
- ISABEL SÁNCHEZ, José Luís, *Toledo y los centros de Instrucción Militar*. Toledo, Diputación Provincial y Academia de Infantería, 1987.
- *Alfonso XIII y la Academia de Infantería de Toledo*. Toledo, Academia de Infantería, 1988.
- *La Academia de Infantería de Toledo*. Toledo, Diputación Provincial de Toledo. Academia de Infantería. 2 Tomos. 1991.
- ISABEL SÁNCHEZ, José Luís, PORRES MARTÍN-CLETO, Julio y CERRO MALAGÓN, Rafael del, *Toledo, visto por el litógrafo Alfred Guesdon*. Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, IPIET, 1991.
- ISABEL SÁNCHEZ, José Luís, PORRES MARTÍN-CLETO, Julio y CERRO MALAGÓN, Rafael del, *Panorámica de Toledo de Arroyo Palomeque*. Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, IPIET, 1992.
- JIMÉNEZ DE GREGORIO, Fernando, *Toledo y sus constantes*. Toledo 1961.
- *Presencia de lo Toledano*. Toledo 1964.
- LABRA GONZÁLEZ, Carmen M., "San Juan de los Reyes de Toledo y la fotografía Histórica como método de análisis de su construcción e intervenciones" en *Fotografía y Patrimonio. II Encuentro en Castilla la Mancha*. Editores: Lucía Crespo y Rafael Villena. Colección Almud Fotografía, 04. Ciudad Real: Centro de Estudios de Castilla la Mancha, 2007, pp. 198-199.
- LÓPEZ MONDÉJAR, Publio y Carlos Ortega, "La fotografía", en *Cultura en Castilla-La Mancha en el siglo XX*. González-Calero, Alfonso (Coordinador). Biblioteca Añil, Almud Ediciones de Castilla La Mancha. Ciudad Real, 2007, pp. 133-139.
- MARAÑÓN, Gregorio, *Elogio y nostalgia de Toledo*. Espasa Calpe, Madrid 1940.
- MARTÍNEZ-BURGOS, Palma, "San Juan de los Reyes y el sentimiento de la Ruinas en el mundo Romántico" en *Toledo Romántico*. Toledo, Daniel Poyán (ed.) Colegio Universitario, 1990, pp. 225-230.
- "El Paisaje de Toledo en la Pintura del Greco. Fragmentos y Enigmas" en *El Greco, Toledo 1900*. Madrid, Ministerio de Cultura y Caja Castilla la Mancha, 2008.
- MARTÍNEZ GIL Fernando, *La Invención de Toledo. Imágenes históricas de una identidad urbana*. Ciudad Real, Biblioteca Añil, Almud ediciones de Castilla-la Mancha. 2007.
- MILNER, John, *Ateliers d'Artistes. Paris capitale des Arts à la fin du XIXe siècle*. Paris, Editions du mai. 1990.
- MEDIAVILLA GUTIÉRREZ, José María, *Orígenes del periodismo educativo en Toledo (1866-1868)*. *El Prisma moderado*. XXX Edición de los Premios Ciudad de Toledo.

- Premio Nacional de Temas Toledanos San Ildefonso. Antonio Pareja Editor.  
Ayuntamiento de Toledo. Toledo 2009.
- MIRANDA ENCINAS, Jorge Manuel, *Los Albores del siglo XX en Toledo, 1885-1902*. Toledo, Ayuntamiento, 1991.
- MORALEDA Y ESTEBAN, Juan, *Guía del viajero en Toledo y su contorno*. Toledo 1901.  
-*El agua en Toledo*, Toledo, Florentino Serrano impresor, 1908.  
-*Historia y evolución de la prensa toledana y misión de la misma en el orden social*. Toledo, Imp. De Rafael Gómez-Menor, 1908.
- MORENO NIETO, Luís, *Historia de la Diputación Provincial de Toledo*. Toledo, Diputación Provincial, 1986.
- MUÑOZ HERRERA, José Pedro, *Imágenes de la Melancolía: Toledo (1772-1858)*. Toledo, Ayuntamiento de Toledo, Concejalía del área de Cultura, 1993.
- NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, "Arturo Mélida y Alinari (1849-1902)". Revista Goya nº 106. Madrid 1972. pp. 234-241.  
-"Toledo, del Neoclasicismo al Racionalismo" en *Arquitecturas de Toledo*. Toledo, Junta de Comunidades de Castilla la Mancha. Tomo II, 1991, pp. 293-437.  
-"Mélida y San Juan de los Reyes de Toledo" en Isabel la Católica, reina de Castilla. Madrid, Lunwerk, 2002.
- PORRES MARTÍN-CLETO, Julio, *La desamortización del siglo XIX en Toledo*. Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, IPIET, Serie III, estudios, catálogos y repertorios, 1966. Reedición 2001.
- RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael, *Las Parroquias de Toledo*. Toledo, Sebastián Rodríguez Impresor, 1921.
- RAMÍREZ y BENITO, Felipe. *El tesoro de Toledo*. Toledo, Imp. de Felipe Ramírez. 1894.
- RAQUEJO, Antonia, "Toledo, ciudad modelo para una capital romántica" en *Toledo Romántico*. Toledo, Daniel Poyán (ed.) Colegio Universitario, 1990, pp. 169-174.
- SAN ROMÁN, Francisco de Borja, *El Greco en Toledo o nuevas investigaciones a cerca de la vida y obras de Dominico Theotocopuli*. Madrid, V. Suárez, 1910.  
- "De la vida del Greco (Nueva serie de documentos inéditos)". Archivo español de Arte y Arqueología. Nº VIII, 1927, pp. 51-52.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Isidro, *Historia y Evolución de la Prensa Toledana (1833-1939)*. Toledo, ed. Zocodover, 1983.  
-(Coordinador) *El cardenal Lorenzana y la Universidad de Castilla La Mancha. De la Restauración a la II República*. Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha 1999.
- SANTOS VAQUERO, Ángel, *La Real Casa de Caridad de Toledo. Una Institución Ilustrada*. Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, IPIET, 1994.
- VALVERDE ÁLVAREZ, Emilio, *Guía del viajero en Toledo*. Madrid Imprenta de Fernando Cao y Domingo de Val, 1885.
- VARELA, Julia y ÁLVAREZ URÍA, Fernando, *Materiales de Sociología del Arte*. Madrid, Ed. Siglo XXI, 2008. Pp. 45-55.
- VILLAR GARRIDO, Ángel y VILLAR GARRIDO, Jesús, *Viajeros por la Historia. Extranjeros en Castilla la Mancha*. Toledo, Consejería de Educación y Cultura. Servicio de Publicaciones, 1997.
- VOZMEDIANO, Elena "La vieja historia del Museo de Arte Moderno" en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, t. 4, 1991, págs. 377-392.

VIZUETE MENDOZA, J. Carlos, “Los años de formación de Antolín Monescillo, 1827-1840” en CENTENARIO DEL CARDENAL MONESCILLO (1897-1997), vol. I: *El cardenal Monescillo, vida y obras*. Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, 1997, pp. 19-67.

## 7. EN TORNO A MATÍAS MORENO

- A.A.V.V., Exposición Universal de París. Catálogo de la sección española. Comisión General de España. Madrid, Imprenta de Manuel Minuesa de los Ríos, 1878.
- A.A.V.V., *El Palacio del Senado*. Senado, Madrid, ed. Fisa, 1980.
- A.A.V.V., (Adela ESPINÓS, Mercedes ORIHUELA y Mercedes ROYO VILLANOVA), *El Prado Disperso. Cuadros depositados en Madrid II*. Madrid, Boletín del Museo del Prado, tomo I, nº 2, mayo-agosto, 1980; pp.117-118 y 124-125.
- A.A.V.V., *Exposición Conmemorativa del primer centenario de la Fundación de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Toledo*. Toledo, noviembre de 1882.
- A.A.V.V., *Ilustración de Cuadros Selectos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, publicados por la misma con ilustración de varios académicos*. Madrid Imprenta de Manuel Tello, 1885. Estampa nº 39.
- A.A.V.V., *Arquitecturas de Toledo*. Toledo, Junta de Comunidades de Castilla La Mancha, 2 vol. 1991.
- A.A.V.V., *Federico de Madrazo, Epistolario*. Madrid, Museo del Prado, 1994.
- A.A.V.V., *Historia de Toledo*. Toledo, ed. Azacanes, 1997.
- A.A.V.V., *Biografías y Semblanzas de Profesores*. Instituto “El Greco” de Toledo (1845-1995). Toledo, I.E.S. El Greco, 1999.
- A.A.V.V., *Arredondo, pintor de Toledo*. Catálogo de La Exposición, Toledo. ed. Junta de Comunidades de Castilla la Mancha, 2002.
- A.A.V.V., Enrique Vera, el paisaje y la luz. Catálogo de la exposición, ed. Junta de Comunidades de Castilla la Mancha, 2003.
- AGUADO GÓMEZ, R. y AGUADO VILLALBA, José, *Sebastián Aguado. El tesón de un artista*. Toledo, Caja Castilla La Mancha, Obra Social y Cultural. 1995.
- AGUADO GÓMEZ, M<sup>a</sup> Rosalina, *Matías Moreno*. Premio de Temas Toledanos San Ildefonso. Toledo, Ayuntamiento de Toledo, 1989.
- “Matías Moreno y el Instituto de Toledo”, en *Biografías y Semblanzas de Profesores*. Instituto “El Greco” de Toledo (1845-1995). Toledo, I.E.S. El Greco, 1999, pp. 187-197.
- “Un espacio para el recuerdo: el artista y la ciudad en época de Ricardo Arredondo”, en *Arredondo, pintor de Toledo*, Toledo, CCM, 2001.
- ALABERN CASAS, Camilo, *Galería de Cuadros Escogidos del Real Museo de Pintura de Madrid, grabados sobre acero por el sistema alemán-francés*. Madrid, Imprenta de Tejada a cargo de Rafael Ludeña, 1859.
- ALCOVER, José, “El grupo décimo de la Exposición Universal de París”, en *la Gaceta Industrial* del 14 de octubre de 1865. Año I. nº 44. 1865.
- ALÍA MIRANDA, Francisco, JUAN GARCÍA, Antonio de, (Coordinadores), *Centenario del cardenal Monescillo (1897-1997)*. 2 vols. Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.



- AMADOR DE LOS RÍOS, José, de la RADA, Juan de Dios y ROSELL, Cayetano, *Historia de la Villa y Corte de Madrid*. 4 vols. T 1º, Madrid, Establecimiento tip. de J. Ferrá de Mena, 1860-64. Pp137, 145.
- ANTÓN SOLÉ, Pablo, «El anticuario gaditano Pedro Alonso O'Crowley». *Archivo hispalense*, 136 (1965), 151-166.
- ARAGONÉS DE LA ENCARNACIÓN, Adolfo: *Album de Toledo y su Alcázar*. Toledo, Gómez Menor, 1942.
- ARIAS ANGLÉS E Y OTROS, *Historia del Arte Español. Del Neoclasicismo al Impresionismo*. (Dir. Joan Sureda). Madrid, Ediciones Akal, 1999, p. 283.
- BALLARÍN DOMINGO, Pilar, “Adela Riquelme, profesora y escritora decimonónica” en *Mujeres y Libros: homenaje a la profesora Dña. Isabel de Torres Ramírez*. Coord. Ana Mª Muñoz Muñoz. Universidad de Granada, 2010.
- BARAJAS OCAÑA, Ana Isabel, *Arquitectura neomudéjar en Toledo: la Escuela de Artes y Oficios de Toledo*, Estudio inédito presentado como Memoria de Licenciatura en la Universidad Complutense de Madrid, Biblioteca Histórica. Obra inédita.
- BENITO REVUELTA, Vidal, *Bécquer y Toledo*. Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, IPIET, 1971.
- BERMÚDEZ ABELLÁN, José, *Génesis y evolución del dibujo como disciplina básica en la segunda enseñanza (1836-1936)*. Tesis doctoral, Universidad de Murcia, Departamento de Teoría e Historia de la Educación, 2005, p. 359.
- CABRERA Y GALLARDO, Aurelio,”D. Matías Moreno, organizador y Director de la Escuela Superior de Artes Industriales de Toledo”. Revista *Toledo*, año IV, nº 95, 1918, p. 82-85.
- CASTAÑOS FERNÁNDEZ, Emiliano, “Julio Pascual, artista” en *TOLETUM*, boletín de la RABACHT, 2ª época nº IV, 1969, pp 118-122.
- CATÁLOGO de la *Exposición de Bellas Artes de 1920*, en *TOLETUM*, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo. Año III, nº VI, enero-marzo, Toledo, Imprenta sucesor de J. Peláez, 1920. pp. 59-61.
- CATÁLOGO de la Exposición: *Artistas Pintados. Retratos de pintores y escultores del siglo XIX en el Museo del Prado*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1997.
- COLMENAR ORZAES, Carmen; ARAQUE ONTANGAS, Natividad, “La Higiene en los libros de texto de enseñanza secundaria en España 1868- 1936 ” [en línea]. Cabás: Revista del Centro de Recursos, Interpretación y Estudios en materia educativa (CRIEME) de la Consejería de Educación del Gobierno de Cantabria (España), [publicación seriada en línea]. N.º 2. Diciembre 2009. <<http://revista.muesca.es/index.php/articulos2/117-la-higiene-en-los-libros-de-texto-de-ensenanza-secundaria-en-espana-1868-1936>> ISSN 1989-5909
- CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio, *Juicio Crítico de la Exposición de Bellas Artes de 1867*. Madrid, Imprenta de la Reforma, 1867.
- DÍAZ DE ALDA HEIKKILÄ, Carmen, *Albert Edelfelt, Cartas del Viaje por España*. Madrid, Polifemo, 2006.
- DIEGO, Estrella de:”La mujer y la pintura española del siglo XIX”. Madrid, Cuadernos Arte Cátedra, 1987.
- “Historiografía del Arte español en los siglos XIX y XX”. Madrid, CSIC, 1995.
- DIEZ GARCÍA, José Luis, *La pintura de Historia del siglo XIX en España*, catálogo exp., Madrid, Consorcio para la Organización de Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992.

- Vicente López (1772-1850). *Vida y Obra. Catálogo razonado*, 2 vols, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999.
- *La pintura española del siglo XIX en el Museo Lázaro Galdiano*. Valencia, Fundación Bancaja y Fundación Lázaro Galdiano, 2005.
- ESCUELA DE ARTES Y OFICIOS DE CONSTANTINA, *Trabajos leídos en la apertura del curso de 1902-1903, el día 12 de septiembre de 1902*. Sevilla, Establecimiento tipográfico de la Iberia, 1902.
- ESCUELA DE ARTES Y OFICIOS DE CONSTANTINA, *Trabajos leídos en la apertura del curso de 1904-1905, el día 12 de septiembre de 1904*. Sevilla, Establecimiento tipográfico, Saucedo 11, 1904.
- ESCUELA DE ARTES de TOLEDO. *Memoria del Curso 1902 a 1906*
- ESCRIBANO, Antonio, "Retrato a pluma. Así era D. Matías Moreno". *Revista Toledo*, Año IV, nº 95, 1918, p.77.
- ESPINÓS DÍAZ, Adela, ROYO-VILLANOVA, Mercedes, ORIHUELA MAESO, Mercedes, *El Prado disperso. Cuadros depositados en Madrid II: convento de San Pascual, iglesia de San José, palacio arzobispal, convento de Santa Teresa, convento de Santo Domingo el Real, Real Academia de la Historia, Instituto de España. Diputados, Gobierno Civil, Consejo de Estado. T. II, nº 2, mayo-agosto de 1980*
- *El Prado disperso. Cuadros depositados en Madrid III: Real Academia Española de la Lengua, Casa de Lope de Vega, Academia de Ciencias, Academia de Jurisprudencia y Legislación, Senado, Congreso de los Diputados, Gobierno Civil, Consejo de Estado. Boletín del Museo del Prado, Vol. 1, Nº. 3, 1980*, pags. 165-192
- *El Prado disperso, t V, nº 13, Enero-abril de 1984*, p.77
- GARRIDO GONZÁLEZ José Ángel y PINTO MARTÍN Amparo, "La educación estética en la Institución Libre de Enseñanza" en *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, nº 27, sepbre/dicbre., 1996, pp. 151-166.
- GÓMEZ-MORENO, Manuel, *El entierro del conde de Orgaz*. Barcelona. Editorial Juventud, 1943. 3ª Ed. 1977.
- GARCÍA MARTÍN, Francisco, *La Comisión de Monumentos de Toledo (1836-1875)*. Toledo, Junta de Comunidades de Castilla la Mancha, ed. Ledoria, 2008.
- GONZÁLEZ, Carlos y MARTÍ Montserrat, *Pintores españoles en París*. Tusquets, Barcelona 1989. p.275.
- GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert y FRUTOS SASTRE, Leticia M. de, *Archivo de la colección de Pintura y Escultura de la Real Academia de la Historia. Catálogo e índices*. Madrid, Real Academia de la Historia, 2002.
- GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert, FRUTOS SASTRE, Leticia M. de, y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Catálogo de Pinturas de la Real Academia de la Historia*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2003.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Carlos, "Raimundo de Madrazo Garreta". *Cien Años de Pintura en España y Portugal*. Tomo V. Madrid. Antiquaria, 1991. pp. 79-96.
- "Ricardo Federico de Madrazo Garreta". *Cien Años de Pintura en España y Portugal*. Tomo V. Madrid. Antiquaria, 1991. pp. 96-104.
- "Federico de Madrazo Kuntz (Roma 1815-1894)". *Cien Años de Pintura en España y Portugal*. Tomo V. Madrid. Antiquaria, 1991. pp. 104-116.
- GRONVÖLD, Magnus, "Albert Edelfeld" en *Anales y Boletines de la Real Academia de San Fernando*, nº 14, Primer Semestre, 1962, pp. 51-66.

- GUERRERO MALAGÓN, Cecilio, "Evocación de la vida y obra del pintor Matías Moreno", en TOLETUM, Boletín de la RABACHT, año XLVIII, segunda época, nº 7, 1976, pp. 9-25.
- HERNANDO CARRASCO, Javier, "Becquer, Toledo y la crítica de Arte Romántica" en *Toledo Romántico*. Toledo, Daniel Poyán (ed.), 1988, pp. 257-266.
- HUGUET Y CREXELLS, Pilar, *Historia y Técnica del Encaje*. Madrid, ed. Renacimiento, 1914.
- INSTITUTO DE BACHILLERATO EL GRECO, *Fondos Históricos del Instituto El Greco*. Museo de Santa Cruz. Exposición del 150 aniversario. Toledo, Instituto El Greco, 1995.
- ISABEL SÁNCHEZ, José Luís, "Acerca de un plano antiguo de las inmediaciones de Toledo de finales del siglo XIX" en *Archivo Secreto: revista cultural de Toledo*. Nº 4, 2008, pp. 152-158.
- JIMENEZ DE GREGORIO, Fernando, "El Catedrático, Académico y Pintor Emiliano Castaños Fernández (1888-1975) en *Archivo Secreto: revista cultural de Toledo*, Nº 2, 2004, pp. 274-277.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique, "Ricardo Arredondo, el pintor de Toledo. (1850-1911) En Revista de Arte Español. [s/n] Madrid 1969. Página 11.
- LATORRE Y RODRIGO, Federico, "¿Quién era Matías Moreno?" en Revista *Toledo*, nº 95, año IV, 1918, pp 78-79.
- LÓPEZ DE AYALA Y DEL HIERRO, Ramona, Marquesa Viuda de Lozoya, Alfonso de Cevallos-Escalera, Luis de Cevallos-Escalera, Angelina de Contreras, *Memorias de una casi setetentona*. Toledo, Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, 2003.
- MARTÍN ARRÚE, Francisco y OLAVARRÍA Y HUARTE, Eugenio de, *Historia del Alcázar de Toledo. Con un artículo necrológico del general Eduardo Fernández San Román Por D. José Gómez de Arteche*. Madrid, Imprenta de Infantería de Marina. 1889.
- MENÉNDEZ, M.<sup>a</sup> Luisa, El Marqués de la Vega Inclán y los Orígenes del Turismo en España, Madrid, Ministerio de Industria, Comercio y Turismo, 2006.
- MILEGO e INGLADA, Saturnino, "Una visita al Estudio de Moreno" en *El Ateneo*. Año I, nº10, Toledo, 9 de mayo de 1878, pp.83-86.
- MORALES, Gustavo, "Añoranzas" en Revista *Toledo* año III, nº 77 de 15 de julio de 1917, pp. 3-5.  
- "Líneas consagradas a honrar la memoria de D. Matías Moreno". Revista *Toledo* año IV, nº 95, 1918, p. 78.
- MORÁN CABRÉ, J A., "Matías Moreno y el Greco". Informes y Trabajos del ICROA. Nº 13, Madrid 1977.
- MUÑOZ HERRERA, José Pedro, "Trazas de la vida y obra de Ricardo Arredondo y Calmache". Catálogo de la Exposición: *Arredondo, pintor de Toledo*. Toledo, Caja de Castilla la Mancha, 2002.  
- "Toledo o el Greco. Reconocimiento y efusión del escenario" en *Archivo Secreto. Revista Cultural de Toledo*. Archivo Municipal, Ayuntamiento de Toledo, nº 3. 2006. pp. 89-108.  
- "En busca del Greco. Visiones en Toledo" en *El Greco, Toledo 1900*. Madrid, Ministerio de Cultura y Caja Castilla la Mancha, 2008.
- MUÑOZ BARRAGÁN, Eugenia, *La Escuela de Artes y Oficios de Toledo*. Toledo, IPIET, Colección Temas Toledanos nº 72, 1972.



- NAVARRETE MARTÍNEZ, Esperanza y GARCÍA SEPÚLVEDA, M<sup>a</sup> Pilar, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: Relación de Académicos (1752- 2001)*. Madrid 2002.
- OLAVARRÍA Y HUARTE, Eugenio de, "Tradiciones de Toledo". Madrid, establecimiento tipográfico de M. P. Montoya y Compañía, 1881.
- "Matías Moreno". Revista Toledo 1918, nº 95, año IV, p. 72.
  - "María Moreno". Revista Toledo 1918, nº 95, año IV, p. 81.
  - "El Restaurador del Cuadro EL ENTIERRO DEL CONDE DE ORGAZ". Revista Toledo, 15 de noviembre de 1916, nº 61, p. 5.
- OSSORIO Y BERNARD, Manuel, *Galería Biográfica de Artistas del Siglo XIX*, Madrid 1883-84. Facsímil Librería Gaudí 1975. p.467.
- PALAZUELOS, Vizconde de, *Guía artístico-práctica de Toledo*. Toledo, imprenta, librería y encuadernación de Menor Hermanos, 1890.
- PANTORBA, Bernardino de, (seudónimo de José López Jiménez) *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid, Ediciones Alcor, 1948, Ed. facsímil de Jesús Ramón García Rama, Madrid, 1980.
- PARCERISA, Francisco Javier, *Recuerdos y Bellezas de España. Sevilla y Cádiz*. Tomo 8 con texto de Pedro de Madrazo, Madrid, imprenta de D. Cipriano López, 1856.
- PEÑALOSA, J. J. *El Entierro del Conde de Orgaz. Venturas y Desventuras*. Toledo, ed. Azacanes, 1998.
- PORRES MARTÍN-CLETO, Julio, *Toledo, un siglo en Zocodover (1882-1992)*. Colección de 20 fotografías antiguas. Toledo, ed. Zocodover, 1982.
- *Historia de las calles de Toledo*. Cuarta edición. Toledo, Ed. Bremen. 4 volúmenes. 2002.
- PORRES, Julio; DEL CERRO, Rafael e ISABEL, José Luís, *Toledo, visto por el litógrafo Alfred Guesdon*. Toledo, Instituto de Estudios Toledanos, 1991.
- PULIDO, Ramón, "Matías Moreno, pintor" en *Toledo*, nº 95, año IV, pp. 76-77.
- RABADÁN, Rosa, «De la Ilustración al Romanticismo: los O'Crowley», *Livius*, 1 (1992), 243-256.
- RIQUELME de TRECHUELO, Adelaida, *Influencia ejercida por la mujer en España*. Discurso pronunciado en la Sociedad para el Fomento de las Artes, el 12 de diciembre de 1882. Madrid librería de D. Gregorio Hernando en Madrid, 1883.
- *Nociones de Higiene doméstica*, escritas para la enseñanza en las Escuelas Normales y Primarias, con un prólogo del Dr. Asío, Madrid, Imprenta de don Gregorio Hernando, 1885.
  - *Nociones de higiene y economía doméstica*. Refundida y ampliada por D. Ricardo Villalba y Riquelme. Madrid: Establecimiento Tip. Antonio Marzo, 1913.
- RODRÍGUEZ DE GRACIA, Hilario, "El Instituto de Toledo y sus claustrales en 1872" en *Toletum*, Boletín de la RABACHT nº 52, 2º semestre de 1994, pp. 73-111.
- "Celedonio Velázquez y Longoria" en *Biografías y Semblanzas de Profesores*. Instituto "El Greco" de Toledo (1845-1995). I.E.S. El Greco, Toledo 1999, pp. 289-305.
- RUIZ ALONSO, José María, *La edad dorada del Instituto Provincial de Toledo (1900-1937). La educación de la mesocracia provincial*, Ciudad Real, Almud, ediciones de Castilla-La Mancha, 2005.
- SÁNCHEZ, Fernando: "Algo de la psicología de Matías Moreno". Revista Toledo 1918, año IV, nº 95, p. 80.

- SÁNCHEZ SÁNCHEZ Isidro, "Camarasa, Toledo y Castilla, una arrebatada relación", en Archivo Secreto n.º 2: 198-241, ed. Ayuntamiento de Toledo, 2004.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Juan, *La Sociedad Toledana y los Orígenes del Alumbrado Eléctrico 1881-1913*. Toledo, Ayuntamiento de Toledo, 1976.
- "la obra de la Sociedad Económica toledana de Amigos del País en los siglos XIX y XX" en Anales toledanos, n.º XIV, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, IPIET 1982. pp. 187-208.
- SÁNCHEZ TORIJA, Beatriz, *Casiano Alguacil. Los inicios de la Fotografía en Toledo*. Ciudad Real, Colección Almud Fotografía. Centro de Estudios de Castilla la Mancha, 2006.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, José Antonio, "Matías Moreno González" en *Cien Años de Pintura en España y Portugal (1830-1930)*. T. VI. Madrid, Antiquaria 1991, pp. 271-274.
- SANCHO de SAN ROMÁN, Rafael, "Algunas Noticias sobre una Familia Docente" en *Biografías y Semblanzas de Profesores*. Instituto "El Greco" de Toledo (1845-1995). Toledo I.E.S. El Greco, 1999, pp.251-272.
- SANCHO RODRIGUEZ, José, *Centro de Artistas e Industriales de Toledo. Memoria escrita al cumplirse el 50 aniversario de la Fundación por el secretario D. José Sancho Rodríguez*. Toledo, Rodríguez y hermano impresores, 1916.
- SANZ de DIEGO, R. M<sup>a</sup>, *Medio siglo de relaciones Iglesia-Estado: el Cardenal Antolín Monescillo y Viso (1811-1897)*. Universidad Pontificia de Comillas. Madrid 1979, pp. 82 y 482.
- SEBASTIÁN, Santiago, "Arredondo y otros paisajistas Toledanos" en *Archivo Español de Arte*, tercer cuatrimestre, 1960, pp. 122-124.
- SERRANO DE LA CRUZ, Angelina, *Las Artes Plásticas en Castilla-La Mancha de la Restauración a la II República (1875-1936)*. Toledo, Junta de Comunidades de Castilla La Mancha, 1999.
- TEMES RODRÍGUEZ, José Luís, *El Círculo de Bellas Artes. Madrid, 1880-1936*. Tomo I. Madrid, Alianza Editorial, 2000.
- TOLEDO, Revista de Arte, "Olvido Injusto", año II, n.º 51, de 15 julio de 1916.
- TOLEDO, Revista de Arte, "El restaurador del Entierro del Conde de Orgaz" año II, n.º 61, de 15 de noviembre de 1916, pp. 5-6.
- TOLEDO, Revista de Arte, "Ricardo Arredondo", año II, n.º 63, de 15 de diciembre de 1916.
- TOLEDO, Revista de Arte, "Añoranzas" año III, n.º 77 del 15 de julio de 1917, p. 6.
- TOLEDO, Revista de Arte, año III, Ricardo de Madrazo, n.º 80, 30 de agosto, 1917, pp. 2-3.
- TOLEDO, Revista de Arte, "Matías Moreno, nuestro Homenaje". Año IV, n.º 95, 15 de abril de 1918.
- VERA GONZÁLEZ, José, "Del artista Matías Moreno, el pintor" en Revista *Toledo*, año IV n.º 95, 15 de abril de 1918, p. 74.
- VERA SALES, Enrique, "Toledo en su aspecto pictórico". Discurso de Recepción leído por el académico D. Enrique Vera y Sales. *TOLETUM*, Boletín de la RABACHT. Año XI, julio-diciembre, 1929, n.º 40-41, p.121.
- VILLALBA ESCUDERO, Carlos, "Moreno, corazón y poesía". Revista *Toledo* 1918, año IV, n.º 95, p. 75.
- VIZUETE MENDOZA, J. Carlos, "Los años de formación de Antolín Monescillo, 1827-1840" en *Centenario del Cardenal Monescillo*. Alía Miranda A., y de Juan García, F., editores. 2 vols. Corral de Calatrava, UCLM., 1997.

- WILSON-BAREAU, Juliet, "Manet et l'Espagne" en *Manet Velázquez. La manière espagnole au XIX<sup>e</sup> siècle*. París, Musée d'Orsay (16 de septiembre 2002-5 janvier 2003). New York the Metropolitan Museum of Art (24 février-8 juin 2003). Reunion des Musées Nationaux, París 2002.
- Manet por sí mismo. Correspondencia y conversaciones. Pintura, pastel, grabados y esbozos. S.A. Barcelona.*
- ZULUETA, Carmen de, *Navarro Ledesma. El Hombre y su Tiempo*. Madrid, Alfaguara, Estudios de Literatura Contemporánea, 1968.

## *FONDOS DOCUMENTALES*

- Archivo de La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando  
 Archivo e Villa, Madrid.
- Archivo de La Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid.
- Archivo de La Catedral de Toledo
- Archivo del I.E.S. "El Greco" de Toledo:
- Archivo del Museo del Prado. Madrid.
- Archivo del Museo de Santa Cruz. Toledo
- Archivo Diocesano de Ciudad Real
- Archivo Diocesano de Madrid
- Archivo Diocesano de Toledo
- Archivo de La Real Academia de Bellas Artes Y Ciencias Históricas de Toledo.
- Archivo General de La Administración. Alcalá de Henares, Madrid.
- Archivo General de Palacio.
- Archivo General Militar de Segovia.
- Archivo Histórico de Protocolos de Madrid.
- Archivo Histórico Provincial de Ciudad Real.
- Archivo Histórico Provincial de Toledo.
- Archivo Municipal de Toledo.
- Archivo Parroquial de La Iglesia de Santa Cruz de Madrid.
- Archivo Parroquial de La Iglesia de San Ginés de Madrid.
- Archivo Parroquial de La Iglesia de Santo Tomé de Toledo.
- Biblioteca de Castilla La Mancha.
- Biblioteca del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Biblioteca Nacional.
- Hemeroteca Municipal de Madrid.